
UC-NRLF
$B 310 020
Das





RUDOLPH LOTHAR
DAS DEUTSCHE DRAMA DER GEGENWART


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA



DAS DEUTSCHE DRAMA DER GEGENWART

VON

RUDOLPH LOTHAR

MIT 25 BILDBEILAGEN UND
117 TEXTILLUSTRATIONEN

UMSCHLAG UND BUCHSCHMUCK
VON JOSEF SATTLER



MÜNCHEN UND LEIPZIG
BEI GEORG MÜLLER
1905

Meiner lieben Frau Ernestine

zum 27. November 1904

Rudolph Lothar.

EINLEITUNG

Dieses Buch soll keine historische Darstellung sein. Es schildert keinen bestimmten Zeitabschnitt vom Standpunkte des über den Dingen stehenden Beobachters. Zur historischen Betrachtung der Gegenwart feht uns die Distanz. Das Buch will anderes. Es will ein Bild der heutigen deutschen Bühne geben, indem es die Dichter charakterisiert und die Stücke schildert, die heute gespielt, besprochen und umstritten werden. Aber der Verfasser ist sich sehr wohl bewusst, dass ein abschliessendes Urteil nur bei sehr wenigen dieser Dichter möglich ist. Viele sind noch in voller Entwicklung, viele haben ihren eigentlichen Weg noch gar nicht gefunden, bei vielen ist ihr Bild durch den Weihrauchnebel der Partei kaum erkennbar. So ist denn auch die Besprechung der Dichter und Dramen in diesem Buche für mich nur Mittel zum Zweck gewesen.

Ich wollte vor allem die Richtungen und Strömungen charakterisieren, die heute in unserer dramatischen Kunst herrschen, ihr Woher und ihr Wohin klar zu legen trachten. Ich wollte die Tendenzen und Stoffkreise des modernen Dramas kennzeichnen. Ich wollte — und das war mein erstes und oberstes Bestreben in diesem Buche, versuchen, eine Technik des modernen Dramas auf praktischer Grundlage aufzubauen. Dazu bedurfte ich einer fortwährenden Bezugnahme auf die Psychologie des Theaterpublikums und auf die die dramatische Kunst regelnden Grundgesetze. Auch diese Grundgesetze erweisen sich als rein psychologischer Natur. Kunstphilosophie ist heute Kunstpsychologie.

So suchte ich denn an jedem Einzelfall die allgemeinen Gesetze nachzuweisen, so suchte ich den Leser anzuleiten, sich selbst über seine Gefühle im Theater Rechenschaft zu geben.

In einem Gemälde dessen, was heute auf der Bühne lebt und strebt, eine moderne Dramaturgie zu geben — das war das Ziel, das mir vorschwebte.

Zur Vervollständigung des Bildes soll auch die Illustration dienen. Das Buch enthält nicht nur viele Porträts zeitgenössischer Dramatiker (u. s. w. zum grössten Teile nach künstlerischen Vorlagen, nach Ölgemälden, Federzeichnungen und Plastiken), sondern auch Scenenbilder, Dekorationsskizzen, Figuren usw. Alles Material soll dazu dienen, dem Leser ein möglichst vollständiges Bild von dem Zustand der deutschen Bühne von heute zu geben.



INHALT

ERSTER TEIL

DAS WERDEN DES MODERNEN DRAMAS

ZWEITER TEIL

DICHTER UND DRAMEN

ERSTER TEIL

DAS WERDEN DES MODERNEN DRAMAS



ERSTES KAPITEL

DIE ALTEN UND DIE JUNGEN

Im Reiche der Kunst gibt es eine Aufgabe, die ihres Meisters harrt. Wir wissen heute, dass man keine Geschichte der Kunst, der Literatur, der Musik schreiben kann, ohne in enger Fühlung mit der politischen und wirtschaftlichen Geschichte zu stehen. In diesen beiden Faktoren liegen die Prämissen, die Bedingungen aller Kunstbetätigung. Sie aufzudecken, die Fäden zu verfolgen, die zwischen den ökonomischen, sozialen, kulturellen Gründen und Kunstübung und Kunstgeschmack laufen, wird das vornehmste Ziel des Ästhetikers sein. Nicht die Lebensgeschichte der Künstler, nicht die Aufzählung und ästhetische Betrachtung der Werke allein ist heute mehr der wichtigste Gegenstand der Forschung. Die Kausalitätsbedingungen der Kunst sollen uns ihr Wesen erklären. Immer klarer muss es uns zum Bewusstsein gebracht werden, dass auch die Kunst eine Funktion des sozialen Körpers ist, von seinen Lebensverhältnissen abhängig. Aus der Ursache der Kunst erklärt sich auch ihre Aufgabe. Ihre Aufgabe tritt am klarsten zutage in jenen Gärungsepochen, die in gewissen Zeiträumen stetig wiederkehren und den Charakter einer Auflehnung der Jugend gegen das Alter tragen. Die Alten in der Kunst aber sind die Missverständigen, die Verknöcherten, die Überflüssigen, die Zeitblinden. Ihr Geschick wird in vulkanischen Offenbarungen der Jugend besiegelt.

Alte und Junge, Wintermänner und Frühlingskinder hat es stets gegeben, Bewahrer und Zertrümmerer, Konservative und Revolutionäre, Rückwärtsschauende und Vorwärtsdrängende, Idealisten und Realisten, Naturverklärer und Naturergründer.

Und immer war es das Los der Alten, von den Jungen eingesargt zu werden, wie es immer das Los der Jungen war, von ihren Zeitgenossen überschätzt und unterschätzt zu werden. Aber die Revolution siegt schliesslich immer, das heisst, wenn es die rechte Revolution ist. Es gibt falsche Revolutionen, wie es falschen Idealismus und falsche Jugendlichkeit gibt. Heute hat der literarische Umsturz seine Kräfte verbraucht und eine Zeit der Erwartung ist gekommen. Man gewinnt nach und nach Distanz. Man lernt erkennen, dass mancher Gipfel den man bestaunte, nur ein Vorberg ist, dass Johannes durch die Strasse schritt, aber kein Messias. Eine Zeit der Vorbereitung, nicht der Erfüllung liegt hinter dem Heute. Vielleicht ist der Vollender, der Mann der Reife, nicht fern. Die Zeichen melden ihn.

Ehe Shakespeare auftrat, ehe die klassische Epoche unserer Literatur anbrach, hat es auch solche Sturm- und Drangepochen gegeben, wie es diejenige war, die man jetzt „die Moderne“ nannte. Theodor Mundt hat für solche Epochen — auch er stand ja in einer solchen mitten drin — das gute Wort geprägt: Bewegungsliteratur. Und Gutzkow bezeichnete es als Hauptcharakter der Modernen „sich nicht geniert zu fühlen“.

Das ist es. Ungenierte Bewegung! Ungeniert, berauscht vom Leben waren John Webster, John Ford und Christopher Marlow, die Vorläufer Shakespeares, waren Lenz und Klinger, waren die Naturalisten und Realisten der letzten zwei Dezenien.

Wie ist doch all das Neue gar so alt! Reinhold Lenz stürmt gegen das regelrechte Drama, gegen das Theaterstück, wo „alles sich um die Fabel dreht“, als wäre er zu Füssen von Holz und Schlaf gesessen. Und seine These, dass das Drama der Charaktere willen da sei, passt lückenlos in die Dramaturgie von heute. Lichtenberg spottet: „Man sagte seine Heimlichkeiten und so ward Menschenkenntnis“. Alles, was die Jüngsten entdeckt, gefeiert und verkündet haben, das ist von den Vorläufern Shakespeares, von den Vorläufern Goethes, der ja auch in stürmisch durchwühlter Erde wurzelt, versucht und verherrlicht worden. Ungenierte Bewegung — das ist allemal die beste Reaktion gegen beengenden, erstickenden Regelzwang und das ist stets die beste Vorbereitung für einen Grossen, der neue Regeln prägt kraft seiner Persönlichkeit. Seine ganze Persön-

lichkeit ist dann Gesetz des Schönen und Wahren. Gibt es einen heute in Deutschland, dessen Persönlichkeit solch ein Gesetz bedeutete? Nein. Die Grossen, besser gesagt, die Mächtigen von heute, sind tastende Versucher, die ihren eigenen Weg nicht kennen, die stark empfinden — ein Nachempfinden, kein Vorempfinden — die viel und vieles wollen. Sie geben anderes, Fremdes in neuer Form, sie geben nichts Eigenes, Urpersönliches. Dass dies auch bezüglich Hauptmanns zutrifft, werden wir des öfteren nachzuweisen haben.

Wir sagten vorhin, dass die Revolution der Entwicklungsweg der Kunst ist. Von Revolution zu Revolution schreitet sie vorwärts. Und wenn man den Kern aller künstlerischer Revolutionen aufzudecken sich bemüht, so findet man, dass ihr Losungswort stets das gleiche bleibt: Natur! heisst immer die Parole. Die Stürmer und Dränger aller Zeiten, Lessing, Schiller, Goethe, die Romantiker, die Jungdeutschen, die Modernen — sie alle strebten in ihrer Weise zur Natur. „Jede Kunstschönheit erfordert, als Nachahmung der Natur, Wahrheit", lehrte Schiller in seinen ästhetischen Vorlesungen. Mit einer Leidenschaft, die fast zur fixen Idee wurde, wollte Goethe immer und überall „die Natur in der Kunst sehen". „L'art sera en tout semblable à la vie", schrieb Alfred de Vigny als Leitwort des romantischen Dramas. Klingen diese Sätze nicht, als wären sie von gestern? Immer suchte die Jugend den Anschluss an die Natur, der ihr Sehnen, ihr Liebesheischen galt. Es änderte sich nur der Begriff, den die Zeit mit der Naturauffassung verband. Eine Geschichte der Naturauffassung wäre eine Geschichte des Naturalismus und gleichzeitig — die beste Geschichte des Kunstgeschmacks. Was wir Geschmack nennen, ist nur der Gradmesser für die Zusammengehörigkeit der Kunst mit dem Leben.

Der Wahrheitsdrang in der Kunst, das Streben nach Naturschönheit ist ein ewiges Forschen nach den Quellen des Lebens und der Kunst. Einmal wollte man der Natur gerecht werden, indem man der Erscheinungen Sinn zu erfassen suchte, ein anderes Mal, indem man getreulich wiedergab, was Auge und Ohr wahrnehmen konnten. Aber die sklavische Nachahmung des Sinnenfälligen wie die Bildersprache des Symbols und des Gleichnisses, dienten demselben Streben, derselben Treue, dem-

selben Drange nach Natur. Die Treue des einen hiess Verklärung, die des anderen Impressionismus, die des dritten Spiegelung. Wie immer auch Mittel und Wege geartet waren, das Ziel blieb das gleiche. Alle Kunst war und ist Naturalismus. Und je näher wir der Natur kommen, desto reicher wird die Kunst. Die intensive Beschäftigung der menschlichen Intelligenz mit den exakten Wissenschaften, die naturwissenschaftliche Betrachtung des sozialen Körpers und seiner Funktionen wird gewiss nicht, wie manche meinen, ein Ende der Poesie, eine Götterdämmerung der Kunst einbegleiten. Im Gegenteil. Jeder Fussbreit Boden, den die Wissenschaft erkämpft, ist Neuland der Poesie; jede neue Technik erschliesst der Kunst neue Gebiete. Denn schliesslich führt alle Welterkenntnis, die der Mensch gewinnt, zu künstlerischem Ausdruck. Das heisst: die Umsetzung der gewonnenen Erfahrung und Erkenntnis in Empfindung, der Drang und das Vermögen, diese Empfindung auf psychischem Wege in anderen wachzurufen, nennen wir Kunst. Diese Umsetzung ist uns notwendig. Sie ist nicht etwa ein Luxus, sondern ein Lebensbedürfnis der Menschen. Und dieses Bedürfnis wächst in geometrischer Proportion mit seiner Bildung — dieses Wort in doppeltem Sinne genommen. Die Zeit rückt immer näher, wo die Kunst das ganze Leben in allen seinen Betätigungen durchdringen wird, wie die Religion dies zur Zeit ihrer Blüte getan hat. Auch die Religion ist eine Kunstäusserung des Menschen. Auch sie entspringt den politischen und sozialen Bedingungen und ist eine Form der Naturauffassung, ist Naturdeutung und Naturkult. Auch sie ist ein Umsetzen von Erfahrungswerten in Gefühlswerte, auch sie ist eine organische Funktion des sozialen Körpers. Und auch in ihr entbrennt immer wieder der lebenspendende Kampf zwischen Alt und Jung, zwischen absterbendem und aufkeimendem Verständnis. Und auch in ihr ist jeder Schritt empor ein engerer Anschluss an die Natur.

Wir wissen weder, wie die Poesie, noch wie die Religion, der Zukunft beschaffen sein wird — weil wir die politische und soziale Konfiguration der Zukunft nicht kennen. Wie die Poesie sucht auch die Religion heute neue Formen und Formeln.

Wir dürfen uns darüber nicht täuschen, dass die Jahrhundertwende in der Kunst ein Abwärts bedeutet, ein Wellen-

tal, eine Zeit geringer künstlerischer Potenz. Es ist alles aufgebraucht worden, was die Epoche an Kräften besass. Das zwanzigste Jahrhundert findet vollbeschriebene Tafeln. Es muss neue Tafeln herbeischaffen, um mit neuer Schrift Neues darauf zu schreiben. Die starken Talente der achtziger Jahre haben ihr Bestes gegeben, die gewaltigen Geisteskämpfe sind verrauscht, die Schlachten sind geschlagen. Auch in der Kunst gilt das Wort: „nur das Erringen ist gross“. Siege in der Kunst läuten tote Zeiten ein. Sie bringen Ruhe, Erschlaffung, Ermüdung. Der Friede heisst Stillstand. Das Neue erstarrt zur Formel. Der Bergstrom, der so ungestüm vom Felsen sprang, hat sein Bett gefunden und seine Kraft, die so schwer zu bändigen war, dient nun industriellen Betrieben. Der Sieg war der Erfolg, der Erfolg bringt die Industrie, die Industrie schlägt die wahre Kunst tot. Und die vormaligen Sieger, nachmaligen Industriellen nennt man eben die Alten. Aber neue Quellen drängen wieder aus der Erde, eine neue Jugend steht auf und ruft neue Rechte wieder aus — neue Rechte, die doch eigentlich die ewigen Rechte der Kunst und der Jugend sind. Das ist das immer wieder sich erneuernde Schauspiel vom Kampf der Alten und der Jungen.

In München und in Berlin erhoben vor ungefähr zwanzig Jahren die Aufständischen in der Literatur die Köpfe. Aus Frankreich war die Saat herübergeweht worden und Zola und Taine waren die grossen Befruchter. Ein Mann von ungestümem Temperament, ein Agitator ersten Ranges, ein Feuerredner mit nimmermüder Begeisterung im ewig jugendlichen Herzen war einer der ersten Vermittler. Ich meine Michael Georg Conrad. Am 1. Januar 1885 erschien das 1. Heft der von Conrad gegründeten „Gesellschaft“. Zu Conrad stiess bald ein ganzer Heerbann jugendlicher Stürmer, Wolfgang Kirchbach in München und Karl Bleibtreu in Berlin. Wenn das viel missbrauchte Wort „Vorkämpfer“ auf einen Mann anwendbar ist, so mag es von Conrad gelten. Es steckt etwas vom Kriegsgesellen in ihm, dem es nur froh ist ums Herz, wenn er mitten im Gewühle steht und sein braves Schwert schwingen kann, der sich nicht vor Hölle und Teufel fürchtet und nie seinen Humor verliert, auch wenn es gilt, durch Wasser oder Sumpf zu waten. Er hat ein festes Vertrauen und einen unerschütterlichen Glauben

an die Zukunft der Sache, für die er ficht. So hat sich Michael Georg Conrad durch die Kämpfe der letzten zwanzig Jahre durchgeschlagen mit kräftigsten Fäusten und lachenden Mundes auch in Not und Gefahr. Heute mag er nun mit Stolz empfinden und mit Stolz es sagen, dass er nicht vergebens gestritten, und



M. G. Conrad
Nach einer Photographie von E. Bieber

dass die verschmähten, verkannten und verlästerten Herren, denen er in Treue diente, heute ihr Reich, für das er kämpfte, errungen haben.

Wenn man an die Grossen denkt, in deren Zeichen unsere Kultur steht, dann mag man mit heiterem Lächeln zu dem Ergebnis kommen, dass alle diese Führer einmal von allen, die sich weise dünkten, mit Kot und Steinen beworfen

wurden. Man denke doch nur an das erste Auftreten Zolas, Wagners, Böcklins, Ibsens. Es war ein förmlicher Wettstreit unter den deutschen Kritikbeflissenen, wer sich witziger über diese Idole einer lächerlichen Minorität lustig machen könnte. Jedem einzelnen von ihnen ist mit apodiktischer Gewissheit von der Kritik das Todesurteil gesprochen worden, jeder einzelne galt den Wohlmeinenden als Scheuel und Greuel. Es gehörte schon eine gute Portion Mut und Humor dazu, an die Zukunft der Verketzerten und Verlästerten zu glauben. Conrad besass diese fröhliche Courage. Er war der Erste, der in Deutschland für Zola eintrat. Als er von Paris aus den Deutschen in der Heimat zu erklären sich bemühte, wer Zola sei und was er bedeute, da galt der Dichter der Rougeon-Macquarts diesseits des Rheines noch als Schweinepelz und unsauberer Geselle und sein Name war der Inbegriff literarischen Kloakentums. Wie hat sich Zolas Ansehen seit damals geändert! Er ist zu einer Kulturmacht geworden, zu einer Persönlichkeit, welche die ganze Kunst einer Zeit in sich verkörpert. Die Stellung der Jungen und Alten zu ihm hat sich wiederholt völlig gewandelt. Einst wurde er von den Jungen gepriesen und von den Alten verhöhnt und verflucht. Dann wuchsen die Jungen heran, wurden selbst die Reifen und eine neue Generation stieg herauf, die wieder Zola für überwunden erklärte. Dann verschob sich das Bild und an Stelle des literarischen Urteils trat die politische Aktion. Nicht Alt und Jung, sondern Fortschritt und Reaktion standen sich gegenüber. Dann erschien Zola einer rapid gewachsenen Zahl von Anhängern als Apostel und Prediger, als Verkünder idealer Heilsbotschaft, als Priester des Evangeliums der Arbeit. Und dieses Evangelium, zu deren Botschaft er sich durchgerungen, ist es nicht auch die letzte Lehre von Ibsens Weisheit? Nur in der Tat liegt Befreiung, nur durch Arbeit können wir uns erlösen. So haben Zola und Ibsen das Erlösungsmotiv Wagners in ihrer Weise aufgenommen. Wenn man sich fragt, wovon der Mensch sich erlösen soll, wie die Sünde heisst, die er zu besiegen hat, so geben uns alle Drei die gleiche Antwort: der Egoismus ist die Sünde; in der Arbeit für andere, im sich Opfern für andere liegt das Heil. Altruismus und Mutualismus, das ist die Schule der Menschheit. Wie stark das Opfermotiv unsere

Kunst beherrscht, werden wir noch oft zu konstatieren Gelegenheit haben. Der Mutualismus in allen Formen ist das Programm der werdenden Kultur. „Den industriellen Fortschritt des 19. Jahrhunderts also dem Krieg aller gegen alle zuzuschreiben, den es proklamiert hat, das ist die Logik des Mannes, der die Ursachen des Regens nicht kennt und ihn auf das Opfer zurückführt, das er seinem Lehmgötzen dargebracht hat. Für den industriellen Fortschritt wie für jeden andern Sieg über die Natur ist die gegenseitige Hilfe und enge Verbindung gewiss, wie sie es immer gewesen ist, von viel grösserem Wert als der gegenseitige Kampf," sagt Peter Kropotkin in seinem schönen Buche „Gegenseitige Hilfe in der Entwicklung." Diese Moralanschauung, die gleichzeitig einer Weltanschauung ist, entspricht — bewusst und unbewusst — unserer Kunst, die, wie jede Kunst, nichts anderes sein kann als Ausdruck der Zeit.

Zola, Ibsen, Tolstoi sind in dieser Hinsicht die grossen Pfadfinder und Wegeweiser der Moderne gewesen.

Conrad prägte das gute Wort vom Bauernaufstand in der Literatur. Der Bundschuh war es, der im Wappen der Kunst erschien. Er war das Feldzeichen des Naturalismus. Es ist ein bezeichnendes Symbol, dass der Hauptmann der neuen Schar einen „Florian Geyer" gedichtet hat. Und auch die Beschäftigung mit dem Bauer führte die Kunst auf einen Weg, den sie mit der Kulturentwicklung gemeinsam geht. Aus der Bauernkunst entwickelte sich eine Bodenkunst und diese Bodenkunst will der Heimat gerecht werden, aus der sie stammt. Der Naturalismus kam von draussen und erstarkte bei uns zu nationalen Gefühlen. Er löste sich von seinen Vorbildern los und stellte sich fest auf eigene Scholle. Das war der Weg des Naturalismus von seinem ersten Aufflammen bis zur Blüte der Heimatkunst im heutigen Deutschland. Ein Weg, der gegangen werden musste. Unmerklich trug politisches Empfinden seine Keime in die Felder der Kunst. Die Stürmer und Dränger vor zwanzig Jahren waren noch Kosmopoliten. Sie sind heute national geworden. Die Heimatkunst ist nichts anderes, als nationaler, je mehr noch, als partikularistischer Realismus. Als Zola seine ersten Romane schrieb, die ein Kulturbild von Paris unter dem zweiten Kaiserreich entrollten, als die Detailtechnik Zolas bei uns wie eine Offenbarung aufgenommen wurde, und



Tolstoi
Nach einer Photographie


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

in der Nachahmung dieser Technik der deutsche Naturalismus seine ersten Vorstösse wagte, da waren Wort und Begriff der Heimatkunst noch unbekannt. Aber wurde nicht Zola selbst ein Heimatkünstler im besten Sinne des Wortes? Zur treuen Wirklichkeitsbeobachtung des heimatlichen Bodens musste freilich etwas hinzutreten, was die geschworenen „Objektiven“ zu Beginn der Revolution nicht zugeben wollten. Ein Gefühl. Mehr noch, ein idealisierendes Gefühl. Wer national denkt, muss idealistisch denken. Und so wurde denn schon die Heimatkunst zu einer Form des idealistischen Realismus.

Der Naturalismus lehrte uns sehen, beobachten und wiedergeben. Er war vor allem eine technische Schule, die reiche Früchte getragen hat. Aber es ist ein altes Ammenmärchen literarischer Kleinkinderbewahrer, dass der Naturalismus keine Ideale hat. Seine Karriere endete in Deutschland deswegen so rasch, weil man ihm hier die Ideale unterband und versagte. Sind die Wahrheitsfanatiker Zola und Ibsen etwa keine Idealisten? Gibt es heisser nach Schönheit Strebende als diese beiden Meister es sind? In Schönheit leben ist das Programm der freien Adelsmenschen, die Ibsen in der Zukunft sieht. Die Erkenntnis des Ibsenschen Idealismus war der Weg zur Höhe, den die deutsche Kunst in den letzten Jahren genommen hat.

An vielen Wendepunkten ging dieser Weg vorbei. Eine Zeitlang schien es, als würde die Bewegung politisch revolutionär sich gestalten. Der Riesenerfolg der „Weber“ zog weite politische Kreise. Die moderne Bewegung hatte einen sozialistischen und auch einen anarchistischen Flügel. Es gab Anarchisten, die nicht nur ausgesprochene Feinde einer jeden Formschönheit waren, den Vers ächteten, den Reim verpönten und nur in der photographischen Wiedergabe des nackten Alltages ihr Genüge fanden, sondern auch dieses ihr künstlerisches Glaubensbekenntnis in das soziale Leben übertrugen. Aber schliesslich machte sich in der ganzen Strömung die „Reizsamkeit“ bemerkbar, wie Lamprecht die Nervosität unseres Zeitalters nennt und auf den brutalen Naturalismus erschien als Reaktion eine sich immer mehr verfeinernde Nervenkunst, eine Kunst der Sehnsucht nach neuen Impressionen. Mystiker und Symbolisten, Impressionisten und Pointillisten traten auf den Plan. Das war das Bild unserer Kunst an der Jahrhundertwende.

Es fehlte nicht an Freunden unserer Kunst, die nun neue Ideale aufstellen wollten. So sind für Adolf Bartels Hebbel und Otto Ludwig die grossen Führer der modernen Bewegung, die mit Heinrich Heine beginnt. Und auf Hebbel und Ludwig müsse also die neue Kunst zurückgreifen, um die richtige Bahn zu finden. Ist aber überhaupt ein Zurückgreifen möglich? Ein bewusstes Zurückgreifen bringt doch nur Epigonenkunst zutage. Die Kunst wird nicht durch Nachahmung der Meister gepflegt, sondern durch Erkenntnis des Lebens, in dem wir stehen. Und mit dem ewigen Wandel dieses Lebens wandelt sich die Kunst.

Nur das Studium der Geschichte unserer Zeit gibt uns den Schlüssel zum Verständnis ihrer Kunst. Dreimal konnte man im vergangenen Jahrhundert die Erscheinung beobachten, wie der politisch Besiegte dem Sieger Kulturelemente bringt, so wie das besiegte Hellas der Siegerin Rom seine Kunst schenkte. Zu Beginn des Säkulums lieferte Deutschland den Franzosen die Elemente der Romantik. Nach 1866 brachte das besiegte Österreich der deutschen Kunst Anzengruber, Rosegger, die Ebner-Eschenbach und das besiegte Dänemark die ersten Offenbarungen der skandinavischen Kunst. Und nach 1870 gab Frankreich Deutschland Anregungen die Fülle, kamen Zola und Taine über den Rhein.

Man kann heute nicht mehr Kunstgeschichte schreiben, ohne in diesem Sinne auf die politische Geschichte Bedacht zu nehmen, ohne stets Kunstgefühl mit Sozialgefühl zu vergleichen. In welchem engen Kontakt die soziale Frage mit allen Fragen der Kunst steht, das zu erforschen, blieb unserer Zeit vorbehalten. Ein Grundgesetz: wie der Begriff der Gesellschaft sich immer mehr erweitert, so verengt sich der Begriff der Heimat immer mehr. Das soziale Milieu der Dichtung war einmal der Götterhimmel, dann Hof und Adel, dann das Bürgertum, heute ist es das Volk. Heute zählt der vierte Stand so gut zur Gesellschaft in unserem Sinne wie das Königshaus. Das Milieu der Kunst umgrenzt die Interessensphären des Geniessenden, also des Publikums. In der Kunst jeder Epoche werden wir immer erkennen, welche Macht jene Epoche beherrschte. Einmal hiess diese Macht ein Gott, dann war es der Reihe nach der Heros, das Königtum, der Adel, der Bourgeois, heute ist es das Volk.

Wir haben heute nicht nur eine Volkskunst, wo das

Volk Objekt ist, wir haben auch eine Kunst für das Volk, wo das Volk seine subjektiven Rechte geltend macht. Hand in Hand mit der Volkskunst gehen die Bestrebungen, die Kunst zu popularisieren.

Wie es in der Kunst Alte und Junge gibt, gibt es auch Aristokraten und Volksmänner. Es gibt eine Kunst, die sich an alle wendet und eine Kunst für Auserwählte. Die Grenze zwischen diesen beiden zu ziehen ist leichter, als heute die Jungen von den Alten zu scheiden. Und wenn doch ein Unterschied gemacht werden soll, so müssen wir auf eine Paralellerscheinung in der Malerei hinweisen. Wie in der Malerei haben wir auch in der Poesie ein Plein-air, ein Verzichten auf künstliche Beleuchtung. Die Idealisierung im Sinne der Alten war Atelierbeleuchtung. Wenn wir heute von alter und junger Kunst sprechen, so meinen wir Atelierkunst und Plein-air, die Kunst, die in Formeln steckt und Kunst, die sich in freier Bewegung neue Formen erst schafft. Unsere moderne Kunst will ihre Gegenstände vom Tageslicht umfluten lassen, vom Licht des Tages, das unser Leben ist. Und wenn die Kunst ihren Gegenstand verklärt, so tut sie das nicht durch falsche Beleuchtung, sondern indem sie die richtigste Beleuchtung findet. Im rechten Lichte geschaut, ist alles schön in der Natur. Wenn wir den richtigen Standpunkt wählen, dann gibt es nichts Hässliches, nichts Kunstwidriges auf der Welt. Kunst ist eine Standpunktfrage. Was aber bestimmt den Standpunkt? Unsere Individualität. Mit der Ausbildung der Individualität wird die Entwicklung der Kunst fortschreiten. Unsere Individualität selbst aber ist das Produkt aller Faktoren, die unser soziales Dasein bestimmen.



ZWEITES KAPITEL

RICHTUNGEN, STRÖMUNGEN UND STOFFKREISE

Die entscheidenden Anregungen, aus denen in Deutschland das neue Drama entspross, stammen alle aus der Fremde. Der deutsche Naturalismus wäre undenkbar ohne die Einflüsse von Zola, Ibsen und Tolstoi. Auch Strindberg und Björnson sind nicht ohne Spuren zu hinterlassen an unserer Kunst vorbeigegangen. Und in neuester Zeit war es dann wieder Maeterlinck, der in die Reihe der bedeutsamen Anreger trat. Dass Strömungen und ihre Richtung in einer nationalen Kunst von aussen bestimmt werden, ist nicht Zufall, sondern Gesetz. Die moderne Forschung, die sich so viel mit Rassentheorie beschäftigte, hat es längst erwiesen, dass nur Kreuzung und Vermischung neue Ideen hervorbringt. „Wer die Geschichte Europas überblickt wird finden, dass das Kulturfeuer überall dort am mächtigsten emporloderte, wo verschiedenartige Rassen aufeinander trafen, wo eine Blutmischung sich herausbildete und dass es überall dort verglomm oder wenigstens nur dumpf hinschwelte, wo eine Rasse unbefruchtet ohne Spannungsverhältnis, nur sich selber lebte", sagt Heinrich Driesmans. Was von der Rasse gilt, gilt auch von ihrer Literatur. Die deutsche Kunst verdankt ihren Reichtum dem Umstande, dass sie immer bereit war, fremde Anregung aufzunehmen, und dass sie die Kraft besass, das Aufgenommene innerlich zu verarbeiten. Was verdanken wir nicht alles Shakespeare, wie gross ist der Einfluss Byrons, wie nachhaltig wirkten Dickens und Balzac auf uns! Aber in keiner Epoche unserer Literatur lagen die fremden Quellen so offenkundig, wie zu unserer Zeit.

Tolstois „Macht der Finsternis“ war gleichsam das Schulstück für die freie Bühne und Hauptmanns erste Dramen wären wohl nie in dieser Weise geschrieben worden, wenn der grosse Russe nicht seinen Schatten über Hauptmanns empfängliches Talent geworfen hätte. Freilich, die Gewalt der Innerlichkeit, das moralische Evangelium, das durch die Gräuel des Stückes geht, haben ihm die deutschen Nachfahren nicht abgelernt noch ablernen wollen. Sie sahen nur das Naturalistische in Tolstoi und übersahen das Dichterische. Und ebenso ging es ihnen mit Ibsen. Sie sahen jahrelang nur seine Technik und erst spät, sehr spät gingen ihnen die Augen auf über das, was Ibsen, der Dichter, eigentlich wollte. Und wie eine Überraschung merkte man eines Tages, dass Ibsen, den die konsequenten Naturalisten als ihren Schutzpatron verehrt, eigentlich Idealist und Romantiker sei. Dass aber die Modernen Ibsen mit aller Macht in Deutschland eingeführt und durchgesetzt haben, wenn sie ihn auch zum grössten Teil missverstanden, ist eines der grössten Verdienste der modernen Bewegung. Hauptmann steht nicht minder im Zeichen Ibsens, wie im Zeichen Tolstois. Und so waren denn alle, die Hauptmann nachahmten und nacheiferten, von Tolstoi und Ibsen beeinflusst, wenn auch die Anregung aus zweiter Hand kam. Zola lehrte die Technik des Details, Ibsen zeigte die Behandlung pathologischer und moralischer Probleme in der Alltagsatmosphäre und im Alltagsdialog und er lehrte ferner die Kunst des retrospektiven Dramas, dessen Fortschreiten im Aufrollen und Aufdröseln der Vergangenheit besteht. Tolstoi aber gab das Muster für das Milieudrama aus dem niederen Volk. Die Konsequenzen sind leicht zu überblicken. Die Gebote der Jüngstdeutschen lauten: Halte dich streng an das, was du siehst, zeichne die Natur nach Strich für Strich, setze Punkt an Punkt, Farbenfleck an Farbenfleck. Ebenso halte es mit dem Dialog. Lass die Leute reden, wie sie in Wirklichkeit reden, verpflanze die Alltagssprache auf die Bühne so getreu wie möglich.

Alles Idealisieren war verpönt. Und so entstand jene terre à terre-Kunst nach missverstandenem Zola-, Ibsen-, Tolstoirezept. Es dauerte lange, bis den Jüngeren die Augen aufgingen über ihre Führer. Bis sie einsehen lernten, dass das, was ihnen als Zweck erschien, nur Mittel zum Zweck war, bis sie auf

einmal staunend wahrnahmen, dass alle drei, Zola, Ibsen, Tolstoi, Ideale suchten und verfolgten und dass alle drei ihre Grösse in dem erreichten, was sie — ob aus Nichtwollen oder Nichtkönnen sei dahingestellt — verschmäht hatten: im Gedanken. Die Gedankenlosigkeit ist das Stigma der jüngsten Vergangenheit.

Auch Björnson — insbesondere durch den ungeheueren Erfolg von „Über unsere Kraft“ — spielte eine grosse Rolle in den letzten Jahren. Eine Zeitlang schien es sogar, als ob auch bei uns der alte Kampf um die Vorherrschaft über das Interesse des Publikums, der alte Wettstreit der beiden nordischen Dramatiker entbrennen sollte und als lägen die Karten für Björnson, der immer der Glücklichere, wenn auch nicht der Grüssere war, auch hier günstiger.

Ibsen und Björnson sassen einmal auf derselben Schulbank, das war in der „Studentenfabrik“ des alten Heltberg in Christiana, der eine so prächtige Methode hatte, den Jungen und Alten, die zu ihm kamen, damit er sie durchs Abiturientenexamen lotse, die Wissenschaft beizubringen. Da stellte er sich z. B. vor die Klasse hin, bog den linken Arm, als hielte er eine Geige, und mit dem rechten machte er den Bogen: „amo, amas, amat, amamus, amatis, amant!“ sang er nach frei erfundener Melodie. „So, jetzt singt im Chore mit!“ Und die Klasse sang mit und lernte auf diese Weise die Konjugation.

Seit jener Schulzeit kreuzten sich Ibsens und Björnsons Wege immer wieder und wieder. Ibsen war Theaterregisseur und Dramaturg in Bergen. Als er aus diesem Amte schied, löste ihn Björnson in der gleichen Stellung ab. Ibsen gründete in Christiania einen nationalen Verein, Björnson war der Obmann, Ibsen der Vizepräsident. Die ersten Werke Ibsens wurden von Björnson warm und herzlich besprochen. Das Wesen der beiden jungen Männer war grundverschieden: Ibsen still, verschlossen, energisch und konsequent im Verfolgen seines Weges, Björnson laut, beweglich, vielseitig wie kein zweiter, Kritiker, Dramatiker, Dramaturg, Romanzier, politischer Agitator, Journalist und Volksredner in einem. Es dauerte nicht lange und die beiden Dichter entdeckten, dass sie eigentlich Konkurrenten seien.

Als der Zoologe Asbjörnson und der Bischof Moe die erste Sammlung norwegischer Volksmärchen herausgaben und



Henrik Ibsen

Nach der letzten Aufnahme von Gustav Borgen in Christiania



damit eine für die junge norwegische Literatur hochbedeutende Tat vollbrachten, fanden Ibsen und Björnson in diesen Sagen Stoff und Sprache für ihre Kunst. So entstanden Ibsens erste nationalen Dramen und Björnsons erste Novellen. In Thorbjörn, dem Helden der Erzählung „Synnöve Solbakken“ schilderte Björnson den frischen, kräftigen, phantastischen, rauflustigen Jungen, einen Flucher und Prahler zwar, der aber bereit ist, sich zu bessern und sich auch bessert. Das war der Typus des Norwegers, wie Björnson ihn sah. Und als Gegenstück dazu schuf Ibsen seinen Peer Gynt, der alle Eigenschaften Thorbjörns wie in ihrer Karikatur besitzt, die haltlose, willensschwache, verlogene Halbnatur, die sich nicht bessern kann. Wie jeder der beiden Dichter den Typus seines Volkes sah und schilderte, das war kennzeichnend für beide. Björnson ist ein Sanguiniker, ein unbeugsamer Optimist. Auch Ibsen ist ein Optimist, aber sein Optimismus ist ein Glaube an die Zukunft; die Gegenwart, in der breitbeinig und mit offenen Armen Björnson steht, sieht er in den schwärzesten Farben. Björnson ist ein gefühlvoller, oft auch sentimentaler Kraftmensch, der frohe, frische Sinnlichkeit über alles stellt. Ibsen ist ein Asket. „Henrik Ibsen ist ein Richter, streng wie einer der alten Richter Israels, Björnson ist ein Prophet, der verheissende Verkünder einer besseren Zeit“ hat Brandes gesagt. Und diese bessere Zeit beginnt für ihn schon morgen, indes sie nach Ibsen erst nach einer Sintflut kommen wird, die alle Laster, Sünden und Fehler unserer Zeit weggeschwemmt haben muss. Bei Björnson pflegt alles gut auszugehen, er liebt die idyllischen Schlüsse („Fallissement“, wie der II. Teil von „Über unsere Kraft“ sind Beispiele dafür), Ibsens Stücke schliessen mit bitterster Ironie. Für Björnson ist die Einsamkeit die Quelle aller Leiden, für Ibsen ein Born der Stärke. Björnson ist immer ein Gottesstreiter, ein Moralist, ja sogar zuweilen ein Prädikant. Ibsen ist ein hoch über alle dogmatische Kleinigkeit erhabener Ethiker. Nur in einem Punkte sind beide einer gleichen, unerschütterlichen Meinung: im Kampfe gegen die Lüge, in der Liebe der Wahrheit, die beiden als die notwendige Grundlage der Gesellschaft erscheint.

Die erste Periode in Björnsons Schaffen ist, wie die erste Periode bei Ibsen, der Beschäftigung mit nationalen Stoffen,

der Historie und der Romantik geweiht. Björnson schrieb seine Bauernnovellen, in denen er den norwegischen Bauer im verklärenden Lichte seiner nationalen Begeisterung, seines menschlichen Optimismus und seines dichterischen Idealismus sah. Diese erste Periode schloss mit dem Jahre 1870. Da war Björnson, der Dichter von „Arne“, „Synnöve Solbakken“, der Sigurd-Trilogie und der vielen im Volk gesungenen Lieder schon ein berühmter Mann. Aber er war unzufrieden mit sich selbst, er suchte neue Wege, neue Formen. Jahrelang schwieg er. So hatte auch Ibsen nel mezzo del cammin seines Lebens eine Zeit der Ruhe, der Sammlung, des Schweigens. Björnson stürzte sich mit Feuereifer auf das Studium soziologischer und naturwissenschaftlicher Schriften, las Darwin, Mill und Comte und gewann eine ganz neue Anschauung der Welt. Aber die Erhellung seines Weges kam ihm von Ibsen. 1869 wurde mit beispiellosem Spektakel Ibsens „Bund der Jugend“ in Christiania aufgeführt. Es war zweifellos einer der grössten Theaterskandale in der Geschichte der norwegischen Bühne. Für Björnson war dieses Stück der Wegweiser. Sechs Jahre später ging er den als richtig erkannten Weg — zum modernen Gesellschaftsstück. „Ein Fallissement“ und „Der Redakteur“ sind aus dem „Bund der Jugend“ gezeugt, sind in ihren Hauptmotiven durch dieses Drama, das ja auch die Reihe der Ibsenschen Zeitdramen eröffnete, angeregt.

Im „Bund der Jugend“ macht der Sohn des Kammerherrn Bratsberg Bankerott. Es ist nur eine Episode des Stückes, aber bedeutungsvoll, denn sie enthält den Keim zur Gestalt und zum Thema der „Nora“. Des jungen Bratsbergs Frau Selma ist von ihrem Gatten immer als Puppe, als Spielzeug behandelt worden, er hat nie über sein Geschäft, seine Sorgen mit ihr gesprochen, sein Leben in Denken und Fühlen nie mit ihr geteilt. Nun im Unglück wendet er sich an sie, aber da empört sie sich, da wirft sie ihrem Manne und ihrem Schwiegervater die lang zurückgehaltene Wahrheit über ihre Ehe, die in Wahrheit keine ist, ins Gesicht. So ist auch die wackere Frau Tjälde, dieses stille, heroische Weib, von allem fern gehalten, was die Seele des Grosskaufmanns erfüllt. Björnsons milde Pastorenhand aber führt beide zur Erkenntnis und zum Glücke. Diese Pastorenhand, die so gerne versöhnt und segnet und aus allen

Björnson
Nach einem Gemälde von E. Werenskiold


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Wirrnissen und Finsternissen in den friedlichen Garten der Beschaulichkeit leitet, gehört aber einem Dramatiker voll Wucht und Mark. Die Exposition des „Fallissement“, die Tafelszene und die sich unmittelbar daran schliessende Auseinandersetzung zwischen Tjälde und dem Advokaten Berent, gehören mit zum Besten, was die Dramatik des 19. Jahrhunderts aufzuweisen hat. Freilich, die Schlüsse bei Björnson, wo das stets siegreiche Gute im Menschen und Gottes Güte über ihm die schwarzen Wetterwolken verjagen, zeigen ein wie besserer, weil rücksichtsloserer Menschenkenner, ein wie stärkerer, weil konsequenter Dramatiker Ibsen ist.

Ibsen hätte den gleichen Stoff gewiss in ähnlicher Weise angepackt. Er hätte wie Björnson die Lüge als das Grundübel verdammt, das das grosse Haus Tjälde zu Falle bringt, hätte gleich ihm Ungesundes, d. h. Verlogenes, im Geschäftsleben vom Soliden, d. h. Wahren geschieden, aber er hätte sich gewiss nicht die grosse Symbolik des Stoffes entgehen lassen — kein Einzelschicksal, sondern das Schicksal eines ganzen Standes hätte er gezeigt. Und das süssliche Ende hätte er uns erspart.

Noch einmal trafen Björnson und Ibsen zusammen. „Die Majorität hat immer recht!“ rief Björnson einmal aus. Ibsen antwortete grimmig im „Volksfeind“: „Die Minorität hat immer recht!“

Björnson war immer der Dichter der Majorität, Ibsen immer der Dichter der Minorität.

Jules Lemaitre hat einmal Björnson den Victor Hugo des Nordens genannt. Und der Vergleich hat manches Treffende für sich. Björnsons Grösse als Dichter, Redner, Journalist, Agitator ist unbestritten. Aber ihm geht dasselbe ab, wie Victor Hugo — die Kraft der eigenen grossen Gedanken. Wenn man den Ideengehalt seiner Prosa und seiner Poesie auf die Wage legt, wundert man sich, wie leicht das alles wiegt. Björnson ist ein beschränkter, philiströser Kopf, der seine Weisheit aus den Büchern erlesen hat, der nie die Kraft besass, einen fremden Gedanken so im eigenen Geist zu verarbeiten, dass etwas Ursprüngliches zutage kam. Seine Beschränktheit wird uns aber sympathisch durch den unverwüstlichen Optimismus, der ihn beseelt. Es liegt etwas Kindliches in diesem naiven Glauben, dass alles gut ausgehen werde und müsse. In jeder Hand hält

Björnson eine Fahne. Auf der einen steht das Wort Glaube, auf der andern das Wort Hoffnung. Und unermüdlich, mit nie erlahmenden Kräften schwingt er seine Fähnlein. Da baut er nun sein kolossales Drama „Über unsere Kraft“, wendet dran eine ungewöhnliche dichterische Potenz, zeigt sich als prachtvoller Charakteristiker, als liebeheisser Sohn der Menschheit, und wenn man zwei Abende hindurch dem Dichter durch ein Sturzbad der Empfindungen und Aufregungen aller Art gefolgt ist und sich dann fragt, zu welchem Ziele einen der Dichter so mit aller Kraft getrieben, ja gepeitscht hat, so steht man vor einem kümmerlichen Gedanklein, vor einem philiströsen Gemeinplatz, vor einer trivialen Wahrheit und banalen Weisheit: Mensch, überhebe dich nicht, strebe nicht über deine Kraft hinaus, versuche nicht, die Grenzen zu überschreiten, die dir gesteckt sind. Gehst du über die Grenzen hinaus, gibst du dem verderblichen Hang ins Grenzenlose nach, dann erntest du Unglück und Tod. Björnson war immer ein moralisierender Prädikant. Man sieht ihn immer hinter seiner Dichtung stehen mit warnend erhobenem Zeigefinger. Einen Präzeptor des Nordens könnte man ihn heissen.

Brandes nennt den ersten Teil von „Über unsere Kraft“ das vorzüglichste Drama, das die neuere Zeit über die Religion, über das moderne glaubende und praktische Christentum besitzt. Brandes meint, dass er in diesem Satze das Drama lobe und weiss gar nicht, wie sehr er es tadelt. Es ist wirklich ein Drama über das Christentum. Eine dramatisch-theologische Abhandlung. Eine Predigt in szenischer Form. Ein Erbauungsstück. Es dreht sich um die Frage: Kann ein gläubiger Pastor, der in jeder Beziehung ein idealer Mensch und idealer Christ ist, kraft seines Glaubens ein Wunder vollführen? Was er aber in seiner kleinen Gemeinde an Wundern tut, das sind lauter Dinge, die ganz natürlich vor sich gehen und über deren Wesen Charcot und Bernheim die moderne Zeit belehrt haben. Wir kennen heute die Heilkraft der Suggestion, und die Lahmen und Kranken, an denen Sang operiert, sind lauter wohlbekannte klinische Fälle. Nun handelt es sich darum, dass des Pastors Frau, die seit Jahren unbeweglich im Bette liegt, durch die Kraft des Gebetes wieder das Gehen lerne. Anscheinend geschieht das Wunder. Wir und der Dichter wissen genau, dass



Ernst Pittschau　　　Albert Bassermann

„Über unsere Kraft", Schlussszene des I. Teiles. Nach der Aufführung am Berliner Theater
(Photographie von Zander u. Labisch)

es sich dabei um ganz natürliche Vorgänge handelt. Und natürlich ist es, dass der über seine Kraft betende Pastor, und die Kranke, die über ihre Kraft hinaus durch Autosuggestion zum Gehen gebracht wird, diesen übermenschlichen Kraftanstrengungen erliegen. Im Augenblicke, da das Volk und die Priester an das Wunder zu glauben beginnen, sterben der Wundertäter und sein Opfer. Der Schluss des ersten Teiles sagt klar und deutlich: Es gibt keine Wunder. Und wer trotzdem über die Grenzen seiner Natur zu streben wagt, der muss sterben. Das ist das nüchterne Gegenstück zu Ibsens gewaltigem Satz: Wer Gott schaut, stirbt. Überhaupt wird man das Gedenken an Ibsen bei Björnson nie los. Der Kampf gegen das Kompromiss, der Kampf für die Wahrheit, das sind die Ibsenschen Motive, die aber den schwächeren Björnson mit ihrer Last fast erdrücken.

Wie im ersten Teil das theologische Wunder, so ist es im zweiten das soziale Wunder, dessen Nichtexistenz bewiesen werden soll. Arbeiter und Fabrikanten stehen einander gegenüber in unversöhnlichem Streite. Und da geht Elias Sang, des Wunderpastors Sohn, über die Grenzen des Erlaubten hinaus und sprengt das Schloss, wo die Fabrikanten tagen, in die Luft. Aber das Wunder, das diese Tat heraufführen soll, ereignet sich nicht. Es war ein ungeheures Unglück, — weiter nichts. Der Weltlauf lässt sich durch Dynamit nicht ändern. Elias Sang ist der typische Held aus allen Björnsonschen Dramen. Brandes hat diesen Heldentypus sehr richtig charakterisiert: „Der geborene Häuptling, zum Wohltäter geschaffen, dem man aber sein Recht vorenthält, und der durch all das Unrecht, das er erleidet, gezwungen wird, obwohl er das Beste will, auf dem Wege zum Ziele eine ganze Menge Böses zu verüben.“ Das ist gewiss eine tragische Figur. Aber kein Kunstverständiger wird glauben, dass in diesem Drama die Tragik dieser Figur künstlerisch bewältigt wurde. Björnsons Redewut und Redeleidenschaft ersticken alles Dramatische. Die zahllosen langen Reden, mit dem, ach so geringen Gedankeninhalt, ermüden furchtbar. Wenn aber die Ermüdung und die Langeweile uns schon bleiern niederdrücken wollen, kommt ein Krach, ein Knall und schreckt uns wieder auf. Man hat den dritten Akt des zweiten Teiles, den sog. Explosionsakt, in Zungen ge-



Arthur Wehrlin Connard

„Über unsere Kraft“, II. Teil, 1. Akt. Nach der Aufführung am Berliner Theater
(Photographie von Zander u. Labisch)

priesen. Ich finde aber, dass seine nervenerschütternde Wirkung alles eher denn eine künstlerische ist. Wir warten den ganzen Akt hindurch auf den Knall, und in dieser nervenfolternden Erwartung geht alles Interesse an den Vorgängen und Reden auf der Bühne verloren. Und wenn sich dann der Rauch auf der Bühne verzogen hat und wir erleichtert aufatmen, dann finden wir die Sentimentalität des letzten Aktes doppelt fade. Da tauchen zwei allegorische Kinder auf mit den schönen Namen Credo und Spera, und in diesen zwei Namen liegt die Pointe des Kolossal-Dramas. Von der Spitze einer Riesenpyramide wehen zwei Kinderfähnchen: Liebes Publikum, glaube hoffend an die Güte im Menschen, an den Fortschritt, an künftige Erfindungen, an billige Preise, an amüsantes Leben, an Luftschiffahrt, an Brot für alle, an gute Schulen usw., und du wirst einsehen, dass es Gott versuchen heisst, mit Wundern dieser erbaulichen Zukunft vorgreifen zu wollen. Und der zwei Abende hindurch drohend gereckte Zeigefinger senkt sich, und aus den Kulissen heraus scheinen die weissen weichen Dichterhände mit priesterlich segnender Gebärde dem sich entfernenden Publikum nachzuwinken: Friede sei mit euch! Gehet hin und überhebet euch nicht ferner!

Aber auch Björnson ist über seine Kraft hinausgegangen. Er ist ein grosser Dichter im kleinen Rahmen der Idylle, der Bauernnovelle, des Familienstückes. Aber auch er versuchte das Wunder, über die Grenzen seiner Begabung hinauszugehen. Er reckte sich zum Riesen empor und kann doch nicht aus dem Schatten heraus, den Ibsen wirft.

Seit der klassischen Blüte des griechischen Dramas hat es keinen so machtvollen Tragiker gegeben wie Ibsen. Nietzsche und Ibsen, der Weise und der Dichter, das sind die Hellenen unserer Zeit. Sie setzten dort das Werk der Kultur fort, wo es jäh abriss durch die alles über den Haufen werfende Sturzwelle des Barbarentums. Freilich, der Gedanke erscheint uns im ersten Augenblick barock: der düstere nordische Dichter kleiner Menschlichkeiten und die grosszügigen Sänger gewaltiger Götter und Helden! Welch ein Abgrund dazwischen! Und doch welche Nähe! Das Gefühl einer verantwortungsreichen Kunst überbrückt die Kluft. Die Götter und Helden leben immer noch. Nur heissen die Götter heute Schicksals-

mächte und Naturgesetze, und die Helden kämpfen im engen und beschränkten Kreis der Familie um das heilige Gut der Wahrheit. Der Ethiker Ibsen schildert unter allen Formen und in allen Gestalten immer denselben herakleischen Kampf: den Kampf des reinen Menschen gegen die Hydra der Lüge. Das ist die Grundformel, auf die sich alle seine Werke zurückführen lassen. Die Lüge ist der Tod, die Wahrheit ist das Leben. Aus dem Sumpf und der Niederung des Tages führt Ibsen wegweisend hinauf zum Bergesgrat, der uns den Blick in das Land der Zukunft gewährt. Überall wird uns dieses Zukunftsland, das Kanaan der Wahrheit, ahnend, prophetisch gezeigt. Die Menschen dieses Landes aber, die idealen Menschen im Ibsenschen Sinne, zeigt der Dichter uns so wenig, als er, der Götzenzertrümmerer, uns die ideale Ehe in einem seiner Stücke gezeigt hat. Er führt sein Volk wie Moses durch die Wüste, und wie jener den Stab, so legt er die Feder nieder vor der Schwelle des Zukunftslandes. Die überwältigende Kraft seines Ethos macht ihn zum grossen Tragiker. Die Zeit ist vorbei, da man mit Entsetzen und Empörung, mit pharisäischer Entrüstung und philisterhafter Kleinlichkeit in Ibsen nur den Zustandschilderer sah. Heute beginnt man reif zu werden für Ibsens Gedankenwelt. Man beginnt zu ahnen, was Ibsen will, welchen Zwecken ihm die Schilderung von Menschen und Dingen dient. Die Form freilich befremdet noch manche, die Form, die Tragisches und Lächerliches, bitteren, grimmigen Ernst und das Scherzspiel der Satire und der Ironie zu einem Gusse mengt. Aber so vielgestaltig und so doppelköpfig ist das Leben. Der gewaltige Prophet Ibsen ist ein Meister aller Humore. Aber sein Lachen ist nicht menschlich gemein. So lachen Götter.

Ich möchte hier nur noch die Worte anführen, mit denen ich mein Buch über Henrik Ibsen[1]) geschlossen habe: „Die germanischen Völker wissen, was sie an Ibsen haben. Er ist der Dichter unserer Sehnsucht nach einer neuen Zeit mit neuen Menschen. Das sind die Adelsmenschen des dritten Reiches die in der Freude des Daseins die Kraft finden werden, in

---

[1]) Rudolf Lothar: „Henrik Ibsen". 3. Auflage 1902 Leipzig u. Wien E. A. Seemann und Gesellschaft für graphische Industrie.

Schönheit zu leben. Er ist der unerbittlichste und unerschrockenste Realist und der kühnste Träumer zukünftiger Ideale, ein ewig Suchender nach dem rechten Weg aus den Finsternissen und Wirrnissen des Tages, in dem wir gefangen sitzen. Und dieses unser Gefängnis ist bevölkert mit den Karikaturen



Arno Holz
Nach einer Photographie

der Ideale. Ibsen ist ein Götzenzertrümmerer und Gottsucher, der wie Falk (in der ‚Komödie der Liebe') der grauen Stubendichtung entstrebt, um im Freien sein Lied zu leben. Sein Lied zu leben — das heisst, seine Kunst umzusetzen in Tat und Arbeit. Ein Bergwanderer ist er, der zur Sonne die Hände hebt, die reinen Hände des Priesters und Richters. So steht er an der

Schwelle eines Jahrhunderts. Was das vorige Jahrhundert an Gedanken zutage förderte, in Ibsens Kunst spiegeln sie sich wieder. Seine Analyse des Einzelnen gibt eine Synthese der Zeit. Der Realismus und die Romantik, der Pessimismus und der Optimismus, der Individualismus des vorigen Jahrhunderts,



Johannes Schlaf
Nach einer Photographie

kurz alle Strömungen, die wie Katarakte brausend ihren Weg über das Gestein des Tages suchten, fanden in Ibsen den Mann, der sie in seine Dienste zwang. Und sein Dienst galt einer kommenden Zeit die dem Menschen geben wird, was des Menschen ist — das Recht der Persönlichkeit."

Zur Zeit aber, da Ibsens Stücke zum erstenmal in

Deutschland gegeben wurden und die jungen Stürmer und Dränger ihre Seele dem Magus aus dem Norden verschrieben, verstanden sie ihn schlecht. Und dieses Missverstehen oder besser gesagt, dieses Garnichtverstehen, hat viel Unheil im deutschen Drama angerichtet. Das deutsche Drama der Modernen stand unter doppeltem Einfluss. Wie das ganze 19. Jahrhundert hindurch die Technik immer mehr zur herrschenden Macht geworden war, so glaubte man auch jetzt dem Wesen des Dramas durch technische Formeln beikommen zu können. Die Form war alles. Wie in der Malerei immer neue Techniken erfunden wurden (Impressionismus und Pointillismus) so waren die jüngstdeutschen Revolutionäre durchweg Techniker. Die Begründer des neuen Stils im Drama waren Arno Holz und Johannes Schlaf. Sie wurden die Meister des naturalistischen Pointillismus auf der Bühne. Die „Familie Selicke“ und „Meister Oelze“ sind die typischen Beispiele, erste Versuche und gleichzeitig höchste Stufe der neuen Technik. Hauptmann war nur ein Schüler von Arno Holz wie er ein Schüler von Zola und Ibsen war. Arno Holz trat aber nicht nur als Praktiker auf, sondern auch als Theoretiker und schrieb den fundamentalen falschen Satz nieder: „Die Kunst hat die Tendenz wieder Natur zu sein und wird es nach Massgabe ihrer Ausdrucksmittel.“ Also Nachahmung bis zur Fälschung, bis zum Naturersatz durch Kunstsurrogat! Das ganze Unheil der naturalistischen Garküche liegt in dieser Parole. Wir werden ja später sehen, wie ganz anders heute die Aufgabe der Kunst aufgefasst wird. Die Holztechnik beschränkte sich darauf, genau wiederzugeben, was ein geschärftes Auge sah. Sie schilderte Menschen und Dinge mit gleicher Objektivität. Und da mischte sich nun die zweite Hauptmacht des Jahrhunderts neben der Technik drein: die Naturwissenschaft. Kampf ums Dasein, Lehre von der Vererbung und wie die Schlagworte alle heissen, welche die Dichter von den Naturforschern übernahmen, wurden dramatisch belegt. Das Bühnenstück wurde zur dialogisierten Monographie über ein bestimmtes Thema. Die Dramatik wurde zur Didaktik und niemals vielleicht war die szenische Kunst lehrhafter als in den abgelaufenen zwei Jahrzehnten. Schliesslich aber lief alle Naturwissenschaft des Bühnendichters in den Satz aus: Der Mensch ist das Produkt seiner Umgebung. Wenn wir also

die Umgebung Stück für Stück abschreiben, dann erklären wir den Menschen am besten. Und so entstand das Milieustück, wo der Mensch völlig verschwindet in der minutiös gemalten Dekoration seiner Umwelt. Das Milieustück am Ausgange des 19. Jahrhunderts entspricht völlig dem Schicksalsdrama am Ausgange des 18. Jahrhunderts. Wie dort das Schicksal alles bestimmte und der Mensch dem Gesetze über ihm erlag, so wurde jetzt das Milieu zum modernen Schicksal. Wir kamen in das Reich der willenslosen und willensschwachen Helden und die Dramatiker vergassen dabei völlig das oberste Gesetz der dramatischen Kunst, die von den Figuren auf der Bühne freien Willen und volle Verantwortlichkeit verlangt.

War die Technik der erste Faktor, der das Drama der Modernen modelte, so war die Politik der andere Faktor, der seine Wege bestimmte. Die Literaten der jüngsten Vergangenheit gaben sich alle als soziale Forscher. Die Bühne sollte ihnen dazu dienen, soziale Fragen, wenn nicht gar die soziale Frage zu lösen. Diesem Umstand verdanken wir — gemischt mit Tolstoischem Vorbild, Zolascher Detailkunst und Ibsenscher Dialektik — die ganze Flut der sogenannten Elendsdramatik. Die Bühne wurde zum Tribunal. Wiederum missverstand man Ibsen und zitierte ihn falsch, indem man schrie: „Dichten heisst Gerichtstag halten.“ Der Dramatiker wurde zum Ankläger und urteilte nüchtern und doktrinär über die Gesellschaft. In Wahrheit aber hatte Ibsen geschrieben: „Dichten heisst ein Strafgericht über sich selber halten.“ Mit andern Worten, der Dichter gibt sich selbst. Höchste Subjektivität, nicht wissenschaftliche Objektivität ist erstrebenswert. Wie er die Welt sieht, wie er alles ringsum hört, wie sein Herz klagt und anklagt, wie seine Seele urteilt und empfindet, das wollen wir erfahren. Darum gehen wir ins Schauspielhaus und hören dem Dichter zu. Die objektive Forschung ist Sache der Wissenschaft und Wissenschaft und Kunst sind zwei ganz verschiedene Arten, die Welt zu betrachten.

Aber auch in den doktrinären und nüchternen Wirklichkeitskult der Naturalisten mischten sich bald seltsame, geheimnisvolle Töne. Die Naturgesetze selbst hüllten sich in graue Gespensterlaken und bildeten einen geisterhaften Chor. Das Milieu hatte die Stimmung geboren und nun kamen die Geister der Stimmung und liessen das Drama nicht mehr los.

„Poesie hat keinen anderen Zweck als den, die Strassen, die vom Sichtbaren zum Unsichtbaren führen, offen zu halten". So schrieb einmal Maeterlinck. Und um diesem Zwecke zu dienen, wurde er der Dichter all der finsteren unsichtbaren



Maurice Maeterlinck
Nach einer Photographie

Mächte, die über uns walten. Er wurde zu einem Schicksalsromantiker, zu einem Meister das Totentanzes, zum düsteren Propheten des Fatalismus. „Wollen, heisst wollen müssen", so heisst es bei Ibsen. „Wir gehen nicht den Weg, den wir wollen, wir tun niemals was wir wollen", so klagen Maeter-

lincksche Helden. Und so gegensätzlich diese beiden Motive auch scheinen, sie entsprechen doch einer gleichen Weltanschauung, der Anschauung von dem engmaschigen Netz, in dem die Menschheit gefangen sitzt, und aus dem es kein Entrinnen gibt. Wie aber dieses Netz von gewaltigen unsichtbaren Riesenhänden immer enger und enger geschnürt wird, das weiss der belgische Poet mit unübertrefflicher Kunst darzustellen. Er hat einmal einen Aufsatz geschrieben, über die Tragik des Alltäglichen. Er weiss aus alltäglichen Worten und Wendungen den Zauber seiner düsteren Stimmungen hervorzulocken, in unscheinbaren Gesprächen ergreifende Seelenakkorde anzuschlagen. Maeterlinck denkt in Bildern eines Rosetti oder Walter Crane. Ihm fehlt nur die plastische Kraft, seinen Gestalten Rundung zu geben. Er täuscht uns diese Plastik vor, wie uns etwa seine Stücke die dramatische Gestalt vortäuschen. Die Wirkung seiner Dramen ist eigentlich durchaus keine dramatische, wobei aber nicht geleugnet werden soll, dass die Wirkung eine ausserordentlich grosse ist. So gross, dass wir manchmal alle Fehler des dramatischen Aufbaues, der Charakteristik vergessen. Wenn wir aus dem Bann erwachen, ärgern wir uns zwar, dass wir uns schrecken liessen wie kleine Kinder, dass uns das Grauen die Haare emportrieb, aber die Tatsache bleibt bestehen, dass ein Dichter uns kraft seiner virtuosen Stimmungstechnik mit unwiderstehlicher Macht in seinen Kreis zog. So skeptisch wir ins Theater gehen mögen, so unbefriedigt vielleicht wir es nachher verlassen, eine Stunde lang hielt uns dieser Lyriker des Schreckens, dieser Künstler des Grauens, dieser Phantast der Angst so fest, dass unser Herz unter seinem Griffe zitterte.

„Der Tod des Tintagiles“, im Stoffe der „Prinzess Malaine“ verwandt, ist nichts als eine Schilderung des Grauens vor dem herannahenden Tode. Aber so eindringlich spricht hier der Dichter, dass es dem Zuschauer selbst vorkommt, als trenne ihn vom Tode nur eine Türe und als pochte er selbst verzweiflungsvoll mit seinen Fäusten an die Pforte, hinter der unerbitterlich das Schicksal wartet. Virtuosenkunst, Artistentechnik der Romantik, meinetwegen! Fast jedes Wort schwankt auf dünnem Draht über dem Abgrund der Trivialität und der Banalität. Eine entsetzliche Tragik, die spielerisch am Lächer-

lichen vorübergeht, Gestalten und Ereignisse, die in der Luft schweben, körperlos, wesenlos, eine Schemenwelt, die aber auf uns wirkt mit der furchtbarsten Realität.

Der Tod spielt in Kunst und Dichtung der letzten Jahre eine ganz besondere Rolle. Als die grosse Reaktion gegen die naturalistische Bewegung erfolgte, da war der Gedanke an den Tod einer der ersten, der in der Kunst nach Ausdruck rang. Die Tageshelle der Naturalisten hatte das Auge geblendet und ermüdet, man sehnte sich nach Dämmerungen und Schatten der Nacht. Man war übersättigt vom Leben, seinem Trubel, seinen grellen Farben, die brutal und nüchtern einem immer wieder gezeigt, enthüllt und durch all das verleidet worden waren. Zeiten der Sehnsucht nach Stille und Ruhe, Zeiten der Träume kamen wieder. Und als Lehrer der Sehnsucht, als friedevoller Künder der Ruhe, als Gott der Träume, erschien der Sorgenlöser, der Tod.

Der Tod, der Böcklin fiedelnd über die Schulter guckt, der Tod bei Stuck, der übers Blachfeld reitet, der Tod in Klingers Zyklus, der Tod im Frack, Monokle in der Augenhöhle wie Félicien Rops ihn gezeichnet — das war ein Wegweiser in die Gefilde der Romantik. „Dich lehrt der Tod das Leben zu geniessen!“ Dieser Grundakkord in Rudolph Lothars Mysterium „Der Wert des Lebens“ (1892) wurde seither das Motiv zahlreicher Dichtungen. Der Tod als Meister des Lebens. Das ist ein Hauptproblem der modernen Kunst geworden. So setzte die junge Romantik dem Schrei nach Leben der Naturalisten die Weisheit des Todes entgegen. Und seltsam: Kam dieser Schrei nach Wirklichkeit und Tageshelle des Lebens aus einer pessimistischen Weltanschauung, so brachte die neue Weisheit wieder den optimistischen Glauben an des Lebens Schönheit und Fülle. Der Tod hat die Freude wieder gelehrt. Sein furchtbares Memento heisst: Lebet das Leben! Gebt ihm was es verlangt, die Kraft und nehmt, was es euch bietet an Freude. In allen Mysterienkulten steht so der Tod als Freund und Herr an der Schwelle des wahren Lebens.

Ein Grundgedanke steckt in Ibsens sämtlichen Werken. Es ist die Gegenüberstellung der Sätze: „Lebe dir selbst“ und „lebe dich selbst“. Lebe dich selbst, das heisst, sei immer du selbst, sei dir unter allen Umständen treu, gehe immer den

geraden Weg deiner Bestimmung. Die Bestimmung des Menschen aber muss sich mit des „Meisters Willen“ — nenne man diesen Meister nun Gott, Natur, Kausalitätsprinzip oder wie immer — decken. Aber so leicht wird es dem Menschen nicht gemacht, diese Bestimmung zu erkennen. Sie wird ihm nicht gesagt, er muss sie ahnen. Missversteht er aber seine Sendung auf Erden, lebt er nicht sich selbst, sondern für sich selbst, ist er keine Persönlichkeit, sondern ein Egoist, so ist er ein unnützes oder schädliches Glied derMenschenkette, unwert des Himmels und der Hölle und er muss umgegossen werden wie ein missratener Knopf (PeerGynt). Persönlichkeit und Egoismus, Individualität und Ichsucht sind die beidenLebensprinzipien, die Ibsen immer einander gegenüberstellt und wobei er den Kampf der Wahrheit gegen die Lüge führt.



Titelblatt zu Moellers „Totentanz“. Zeichnung von Fidus

Und dieser Ibsensche Grundgedanke, er findet sich in allen Dramen wieder, die den Tod als dramatische Figur auf die Bühne brachten. Der stärkste Dichter des Todes war der im goldigsten Optimismus das Leben immer bejahende Wilbrandt im „Meister von Palmyra“, der eindruckvollste Hauptmann im Hannele, der grauenkundigste Maeterlinck in seinen schauergetragenen Stimmungsbildern. Unter dem Einfluss von Wilbrandts „Meister von Palmyra“ stand offenbar Eberhard Königs „Gevatter Tod“. Der Dichter hatte schon mit seinem Renaissancedrama „Filippo Lippi“ eine Talentprobe gegeben, aber mehr als eine Talentprobe war auch „Gevatter Tod“ nicht.

Dem Drama (dem das bekannte Andersensche Märchen zugrunde lag) fehlte die rechte Märchenstimmung. Diese Märchenstimmung traf ganz famos der „Totentanz“ von Moeller. (Die Anregung dazu gab ihm vielleicht Edgar Poes „Maske des roten Todes“.) Leider hielt Moeller nicht in seinen verblasenen, süsslichen Märchen wie „Frau Anne“, was er mit seinem stimmungsvollen Erstling versprochen hatte. Hierher gehört auch „Der Gast“ von Wilhelm von Scholz. Man hat dieses seltsame Werk, über dem Todesstimmungen in ganz merkwürdiger Schönheit gebreitet liegen, viel zu wenig beachtet. Erwähnen will ich noch einen kleinen Einakter von Walter Schmidt-Hässler „Herbst“ und einen Einakter voll tragischen Humors des Wiener Poeten Paul Wertheimer „Die Komödie des Todes“. Charakteristisch für die moderne Auffassung des Todes in der Kunst ist es, dass er nicht mehr der böse, heimtückische, henkerartige Knochenmann ist (nur bei Maeterlinck spukt noch manchmal diese mittelalterlich-christliche Idee), sondern dass er als weiser Freund, als der Sorgenlöser auftritt, als „der grosse Meister der Seele“, wie Hofmannsthal ihn nennt. Auch in Hofmannsthals „Der Tor und der Tod“ lehrt der Tod, der in seiner Gestalt dem Pausanias Wilbrandts gleicht, dem Toren, der das Leben nutzlos vergeudet hat, das Leben zu ehren. Er zeigt ihm, wieviel das Leben ihm geboten hat, aber den Toren fehlte die Kraft, es zu nützen, das Leben zu leben. So war er keinem etwas, wie keiner ihm etwas war.

Mit Maeterlincks Erscheinen in der deutschen Kunst fand die Reaktion gegen den Naturalismus, die mit ihm gleichzeitig geboren worden war, eine starke Stütze. Die rechte Macht über die grosse Menge gewann er aber erst mit seiner „Monna Vanna“. Dieses Stück war ebenso wie Björnsons „Über unsere Kraft“ einer der grössten Theatererfolge der letzten Zeit, und es gehört mit zum Bilde des deutschen Theaterrepertoires der Gegenwart.

Gross war die Verwunderung, als Maeterlinck plötzlich aus dem Dämmerreich seiner Puppenspiele in die Realität eines wirklichen Vorganges niederstieg und ein Drama schrieb, wie andere Dramen mehr, ein Drama für das landesübliche Theater. Aber ist die Veränderung, die so grosses Staunen erweckt, wirklich so bedeutend? Ist der Maeterlinck der „Monna Vanna“

wirklich ein anderer, als der Maeterlinck der „Intruse“ und der „Sieben Prinzessinnen“?

In einem war Maeterlinck unerreichbar: Er war der Meisterschilderer der Stimmung, die dem Todesnahen vorangeht. Er war ein Dichter des Kommenden. Niemand verstand so wie er, Virtuosenstücklein auf der Saite der Erwartung zu spielen. Alle seine Dramen sind gleichsam Dramen auf der Schwelle, Dramen vor geschlossener Türe. Was hinter der geschlossenen Türe vorgeht, setzt unsere Nerven in Schwingung, und die Frage martert uns, ob und wann die Türe endlich aufgehen wird. Der Dichter der spannungsvollen Erwartung ist Maeterlinck in „Monna Vanna“ auch geblieben. Den ganzen ersten Akt beherrscht die Spannung: was wird der alte Marco Colonna sagen? ebenso wie der zweite Akt von einer echt Maeterlinckschen Spannung getragen wird. An die Stelle einer geschlossenen Tür aber tritt hier ein geschlossener Mantel, und all unsere Gedanken sind mit Gewalt auf einen Punkt gerichtet: Was geht hinter dem Vorhang vor? Sonst lag hinter dem typischen Vorhang (der Türe) ein unbestimmbares, spukhaftes Dunkel, jetzt ist hinter dem Vorhang (dem Mantel) die Nacktheit eines Weibes verborgen. Das ist der Trick. Und dieser Trick ist der Erfolg des Stückes. Die Empfindung, dass nur ein dünner Mantel diese Nacktheit von uns scheidet, erregt die Spannung. Man könnte weitergehen und sagen, hinter der Türe unseres Bewusstseins lauern eine Menge lüsterner Instinkte und den ganzen Abend hindurch liefern wir diesen Instinkten eine Schlacht. Diese Schlacht heraufbeschworen zu haben, war Maeterlincks Geschick, nein, war seine Geschicklichkeit. War aber dieser Trick — das nackte Weib im Mantel — wirklich nötig? Gehört die Forderung Princivallis, Monna Vanna möge nackt, nur mit dem Mantel bekleidet, zu ihm kommen, notwendig zum Bau des Dramas und seiner Charaktere? Nein. Es ist ein Einfall Maeterlincks und nicht Princivallis. Der Mann, den uns hier der Dichter auf die Bühne stellt, der Mann, der träumerisch und scheu das Bild der Jugendgeliebten im Herzen bewahrt, hat diesen Einfall nie gehabt, konnte ihn nie gehabt haben. Dass er die Auslieferung Giovannas verlangte, ist begreiflich, ist menschlich und dramatisch. Dass er diese Bedingung mit der obligaten Nacktheit verschärfte, ist unmensch-



Stella Hohenfels als Monna Vanna
Nach einer Photographie von Hans Makart

lich und undramatisch, so theaterwirksam der Coup auch sein mag. Nehmt aber dem Stücke den Reiz dieser Zutat weg, und was bleibt übrig? Ein herzlich langweiliges, redseliges Drama, wo die Menschen aus steifem Karton ausgeschnitten sind und sich eckig bewegen, wie eben der Spieler an ihren Drähten reïsst. Der Erfolg der „Monna Vanna“ war der klug berechnete Erfolg einer Spekulation auf einen niedern Instinkt erotischer Natur, der auch im höchstentwickelten Menschen und Theaterbesucher steckt.

Und nun die Handlung: Sie ist in doppelter Beziehung bemerkenswert. Erstens als interessante Variante des Nora-Stoffes. Wie Nora neben Hellmer dahingeht und seinen Charakter und die Natur ihrer Liebe

zum Gatten nicht kennt und erst durch die Prüfung aufgeklärt wird, so ergeht es auch Vanna. Als sie rein aus dem Lager Princivallis zurückkehrt, glaubt ihr der Gatte nicht und begeht dadurch dasselbe Verbrechen an ihr, wie Hellmer an Nora. Was aber tut Monna Vanna? Sie lügt, und der Lüge glaubt Colonna gerne. Die Szene ist stark in ihrer Wirkung und von sicherem Theatereffekt. Aber sie ist wie die ganze Idee des Stückes durchaus lustspielhaft. Ein Stoff, der nach heiterer Behandlung schreit, wurde ins tragische Gewand gehüllt, einer Handlung, die keck springen sollte, wurden tragische Stelzen angeschnallt. Ein Lustspiel? ruft der Dichter vielleicht erstaunt aus, und das tragische Schicksal Pisas und die ganze Intrigue, die hart an Mord und Tod vorbeiführt! Niemand hätte den Dichter gezwungen, auf diese Intrigue und die tragischen Momente zu verzichten. Die Lustspielhandlung verträgt sich sehr wohl mit dem tragischen Einschlag. „Monna Vanna“ hätte die Tragikomödie werden können, wie die Zukunft sie vorbereitet. Denn zur Tragikomödie strebt unser Drama hin. Das Leben ist doppelgesichtig. Komische und tragische Motive sind ineinander verschlungen und wohin wir blicken, sehen wir die Tragikomödie des Daseins. Das Drama aber spiegelt das Leben. Ein gesteigertes Abbild des Lebens will und soll es sein. Vielleicht bedeuteten Wedekinds „Kammersänger“, Courtelines „Boubouroche“ und Tschechows „Bär“, diese drei tragikomischen Einakter, Musterstücke ihrer Gattung, den Beginn einer neuen Kunst. Und sind nicht auch Ibsens „Wildente“, Hauptmanns „College Crampton“ reine Tragikomödien?

Es ist alles nur Ansichtssache. Ob man über das Leben lacht oder weint — Standpunktfrage. Es gibt im Leben selbst, oder besser gesagt in der Natur ebensowenig Tragik und Komik, als es Wärme und Kälte gibt. Wärme und Kälte sind Empfindungen, die der Mensch in die Natur projiziert. Aber indes die Anschauungen der Menschen bezüglich der Wärme und Kälte doch nur nach Himmelsstrichen variieren, ändern sie sich, was Tragik und Komik betrifft, von Mensch zu Mensch, von Fall zu Fall. Wenn uns ein bestimmter Fall im Theater oder in der Kunst überhaupt alle gleichmässig tragisch ergreift oder komisch packt, so liegt die zwingende Macht nicht im Stoffe selbst, sondern in der Anschauungskraft des Dichters,

die uns in ihren Bann schlägt. Man hat bisher immer versucht, die Gesetze der Tragik und der Komik am Objekt aufzuzeigen, zu bestimmen und zu dekretieren, das und das sei tragisch und jenes sei komisch. Ich glaube, diese ganze Dramaturgie, die vom Objekt ausgeht, müsste reformiert werden. Eine Dramaturgie täte not, die rein subjektiv wäre, das heisst die vom Dichter ausginge und die Tragik und Komik, in seiner Art zu denken, Welt und Dinge zu betrachten, aufzeigen würde. Der Tod eines Menschen ist gewiss ein trauriges Ereignis. Und Tod und Tragik sind immer eng verschwistert gewesen. Aber doch kann der Tod auch komisch wirken. Wie viel komische Verwicklungen und Situationen haben sterbende und gestorbene Erbonkel und Erbtanten in der Possenliteratur gestiftet! Immer haben die Menschen im Theater darüber gelacht und keinen Augenblick ist es ihnen in den Sinn gekommen, dass für den betreffenden Herrn Onkel oder für die betreffende Frau Tante das Sterben doch eine schrecklich ernste Sache war. Wer also dem Tod komische Effekte abringen und ablisten will, der übt nur sein gutes Recht als Weltbeschauer. Alle Kunst und alle Lebenskunst besteht doch nur darin, neue Standpunkte der Betrachtung zu finden, das, was unsere Sinne uns bieten, neu zu werten. Darum ist die Stoffwelt der Kunst unerschöpflich. Die Anzahl der Objekte ist endlich. Unendlich aber die Art ihrer Betrachtung. Und nur die zeugt für den Künstler.

Ein typisches Schulbeispiel für die Wandlungskraft, die in der Betrachtung liegt, bietet die uralte Geschichte von der trauernden Witwe zu Ephesus, die ihre ewige Trauer um den Gatten durch fröhliche Hochzeit unterbrach. Man hat den Stoff in der verschiedenartigsten Weise behandelt: Pessimistisch tragisch zum Hohne der Weibertreue, frech lustig zur Verherrlichung der Lebensfreude, die über dem Grabgewölbe als helle Flamme aufschlägt. Beide, der Komiker und der Tragiker, haben recht. Anschauungssache! Und nun kommt der Russe Anton Tschechow daher und gibt seinerseits eine groteske Variante des ewigen Motivs. Eduard Griesebach, der in einem hübschen Büchlein die Wanderung dieses Fabelstoffes durch die Weltliteratur aufzeigte, müsste in eine Neuauflage auch „Den Bär" von Tschechow einbeziehen. Auch hier die trauernde

Witwe, die das schwarze Gewand nicht ablegen will, auch hier der Mann, der vor allem deshalb wirkt und ewig wirkt, weil



Anton Tschechow
Nach einer Photographie

er — der Mann ist. Es ist bei Tschechow ein sehr köstliches Exemplar von Mann, ein Bär und Grobian, ein. Weiberfeind, der aber natürlich hinter seiner roh und rauh zur Schau ge-

tragenen Weiberverachtung ein sehr liebe- und weiberdurstiges Gemüt verbirgt. Unnötig zu sagen, dass auch der Hass und die Verachtung der trauernden Witwe von ihren wirklichen, ach gar so bald erweckten Gefühlen niedergleitet wie ein leichter Mantel.

Unter der Tragikomödie als Drama der Zukunft verstehe ich freilich nicht die antithetische Tragikomödie der Romantiker, nicht das Stück, wo tragische und komische Objekte einander gegenüberstehen, sondern das Drama, wo Ernst und Scherz einander durchdringen und das eine aus dem andern emporwächst, wo Lachen und Weinen die beiden Masken des ewigen Januskopfes der Wahrheit sind. Die Wahrheit des Lebens — die subjektive Wahrheit in des Dichters Anschauung — ist die bunteste Mischung von Tragik und Komik. Wer dieser Wahrheit in der Kunst Ausdruck geben könnte, sollte der nicht der grosse Dichter sein, den wir alle erwarten? Freilich müsste diese Wahrheit, die der Dinge Ja und Nein in einem Satze aussprechen könnte, aus dem Munde einer starken Persönlichkeit kommen. Und diese Persönlichkeit würde uns dann die Welt zeigen im Spiel von Licht und Schatten. Dann erst kämen die Menschen und Dinge zu ihrem wirklich plastischen Rechte.

Wie weit aber ist Maeterlinck's Wesen von solcher Persönlichkeit entfernt? Seinen Menschen fehlt alle Plastik, im Wesen wie in der Sprache. In der „Monna Vanna“ schleifen sie alle den farblosen Prunk einer Buchprosa hinter sich her. Maeterlinck ist in der „Monna Vanna“ geblieben, der er war: der Puppendichter, der Silhouettierer, der Dämmerpoet. Im Ungewissen schwanken alle Figuren, die Konturen verschwimmen, aus Farbenflecken glüht da ein Auge hervor, dort die feine Zeichnung einer Hand, aber dann wogt alles wieder im Nebel der Worte durcheinander. Man könnte fast von einem Weihrauch der Worte sprechen. Er berauscht und macht Stimmung. Aber es gibt sowohl Leute, die sich der Stimmung des Weihrauchs gerne und willig hingeben als auch Leute, denen er auf die Nerven geht.

Indem wir hier so ausführlich von Maeterlinck reden, haben wir eigentlich dem Gange der Ereignisse einigermassen vorgegriffen. Denn Maeterlinck bedeutet schon einen Sieg der Reaktion gegen den Naturalismus. Er ist eine wichtige Etappe

auf dem Wege zur neuen Romantik. Wir sagten vorhin, dass die Reaktion — und in diesem Falle ist die Reaktion gleichbedeutend mit der Romantik — in derselben Stunde wie der Naturalismus geboren wurde. Und das kam so.

Mit den Dingen, die von den Poeten der neuen Richtung so genau abgeschrieben wurden, kam auch die Atmosphäre der Dinge, mit dem Milieu kam auch die Luft des Milieus auf die Bühne. Und damit waren die Elemente der Stimmungskunst gegeben. Die grössten Wirkungen der neuen Dramen waren und sind Stimmungsreize. Wir werden erst später sehen, aus wie vielen Motiven die neue Romantik emporwuchs. Das romantische Zaubermittel der Stimmung aber ist auch von den eingefleischtesten Naturalisten immer wieder und wieder angewendet worden. Die Stimmung diente ihnen als Vehikel der Gedanken. Denn, wenn auch das Ideendrama verpönt war und blieb, wenn die Dichter sich auch bestrebten die Alltagssprache mit allen ihren Interjektionen, halben Worten und saloppen Wendungen getreu auf die Bühne zu bringen, wenn man auch Schwung der Rede zu missachten vorgab, schliesslich sahen die Bühnendichter doch ein, dass das Drama nur dann wirkt, wenn es was zu sagen hat. Und da die jungen Stürmer und Dränger Empörer waren oder sich mindestens als Empörer gaben, so legten sie Kritik an unsere Zustände und schrieben Anklagedramen und sozialkritische Stücke.

Der Kritiker sucht für den Gegenstand seiner Besprechung die diesem Gegenstand innewohnenden Gesetze. Er studiert seine Natur, er geht der Logik der Entwicklung und des Wesens nach. Der Richter urteilt nach einem festen Gesetz, nach starren Dogmen. Darum darf der Kunstkritiker nicht immer Kunstrichter sein, denn es gibt keine Dogmen für den geistigen Inhalt eines Werkes, es gibt nur Normen für äussere Formen. Darum ist der moderne dramatische Sozialkritiker nicht mehr der dramatische Richter von gestern, der den theatralischen Staatsanwalt spielte. Nicht der Dichter spricht das Urteil — er zeigt uns Menschen und Zustände und überlässt es uns, ein Urteil zu fühlen und zu bilden. Die grosse Wirkung von „Rosenmontag“ und „Zapfenstreich“ bestand eben darin, dass die Dichter nur Menschen und Vorgänge, typische Menschen und typische Vorgänge zeigten, aber selbst nicht darüber zu Gericht

sassen. (In grandiosestem Masse tat dies Shakespeare. Darum haben seine Dichtungen Ewigkeitswert.)

Genau so war es vor hundert Jahren, als es in der Literatur den grossen Aufruhr gab. Auch da begannen die Dramatiker von der Bühne herab ganzen Gesellschaftskreisen und Schichten, Ständen und Klassen den Spiegel vorzuhalten. Man schrieb ein Drama der Jäger, ein Drama der Spieler, der Juden, der Räuber, der Soldaten. Die Formel war damals noch nicht geprägt worden, aber die Dichter fühlten sie instinktiv: das Drama soll im Individuum den Typus verkörpern. Die Stürmer und und Dränger lieferten Gesellschaftskritik, Standeskritik. Was wir heute noch in Schiller so revolutionär, ja so modern-aktuell empfinden, ist nichts anderes, als sein heftiges, sozial-kritisches Gefühl. Als im Mai 1904 Schillers „Kabale und Liebe“ in ausgezeichneter Inszenierung am Neuen Theater in Berlin in Szene ging, da wirkte das Stück mit einer Kraft, dass alle moderne Dramenkunst daneben verblasste. Und wie war Schiller in den letzten Jahren verhöhnt worden! Den „Moraltrompeter von Säkkingen“ hat ihn Nietzsche genannt und die Jungen beeilten sich eifrig, diese Nietzschegeste nachzuahmen. Die Rückkehr zu Schiller ist heute eines der bemerkenswertesten Ereignisse auf dem Wege zur neuen Kunst. Und einige Tage vor der Aufführung von „Kabale und Liebe“ in Berlin, gab man im Münchener Volkstheater „Evchen Humbrecht“, das ist Heinrich Leopold Wagners „Kindermörderin“ (erschienen 1776). Wie der Metzgermeister Humbrecht das Vorbild des alten Miller ist, so ist Wagners Offizierstragödie Urahne von Sudermann, Hauptmann, Schnitzler und Hartleben. „Die Kindermörderin“ ist ein kritisches Offiziersstück, wie „Rosenmontag“ und „Zapfenstreich“. Es behandelt ein Ehrenproblem wie Sudermanns „Ehre“ und Schnitzlers „Freiwild“. Seitdem Wagner sein Stück schrieb, ist mehr denn ein Jahrhundert verrauscht. Wieder stehen wir in einer Umwertung aller Werte, wieder gab es ein Drängen nach unverbrauchten Formeln. Zuerst wurde die äussere Gestalt des Dramas revolutioniert. Der siegende Realismus ging von aussen nach innen. Genau so wie am Ende des 18. Jahrhunderts verlangte man wieder von der Bühne, dass sie natürlich sei. Und genau wie damals mündete die ganze moderne Bewegung in sozialer

Kritik und wie von selbst stellt sich das alte Postulat ein, im Individuum den Typus zu treffen. Und so stehen wir auf einmal wieder vor der Standeskomödie. Die Entwicklung war notwendig, konnte gar nicht anders sein. Die Standeskomödie fasst zusammen, was das neue Drama an Vorarbeiten bisher geliefert hat. Das Material der Beobachtung und der Beobachtungskunst wird aufgebraucht. Wir sind über den naturalistischen Einzelfall hinaus, sind hinaus über kuriose Spezialitäten, mit denen verirrte Dramatiker uns eine Zeitlang plagten, wir wollen wieder im engen Rahmen der Bühne das grosse Bild der Welt sehen. Die Standeskomödie begann mit dem Richterstück. „La robe rouge“ von Brieux ist dafür ein typisches Beispiel. Dann kam das Lehrerstück. Die Volksschule im „Flachsmann“, die Mittelschule im „Probekandidaten“, als heiteres Intermezzo erschien das Studentenstück „Alt-Heidelberg“, dem gleich eine ganze Reihe. von Studentenstücken folgten (so z. B. „Die Markomannen“ von Arnold Strassmann). Ein Lehrerstück ist auch Rudolf Hawels „Die Politiker“. Die Militärkomödie kam in Mode: Hartlebens „Rosenmontag“, Beyerleins „Zapfenstreich“. Und wie ein Vorläufer des letzteren Felix Saltens „Der Gemeine“. In den „Brüdern von St. Bernhard“ gab Anton Ohorn in diesem Sinne ein Klosterstück. Das Drama der Börse, der Zeitung, des Hochadels, des modernen Kaufmanns usw. wird nicht ausbleiben. Das scheint mir der Weg des bürgerlichen Schauspiels zu sein.

Aber auch jenes Genre, das man einstens das historische nannte, ist kritisch und sozial-kritisch geworden. Das kann man vielleicht am besten daran erkennen, wie es sich zum Begriff des Königtums stellte. Auch vor dem Throne machte die dramatische Kritik nicht Halt. Es ist merkwürdig, dass dabei das Drama, von Rudolph Lothars „König Harlekin“ (1899) angefangen, sich immer desselben Mittels bediente, um auf den Unterschied von Schein und Sein hinzuweisen. Dieses Mittel war das Doppelgängermotiv. Es bestand darin, dass jemand auf äussere — zufällige oder absichtlich hergestellte — Ähnlichkeit gestützt, den Thron des rechtmässigen Königs usurpierte. So konnte gezeigt werden, dass der leuchtende Schein, der von diesem Throne ausgeht, wichtiger ist, als das Sein der Persönlichkeit, die auf dem Throne sitzt. So konnte aber auch

dramatisch aufgewiesen werden — und das ist der moderne Gedanke der meisten Königsdramen — dass innerliche Freiheit das Höchste ist, dass Persönlichkeit mehr bedeutet, als die Macht des Zepters. In diese Reihe gehören Kurt Geuckes „Sebastian“, Wedekinds „So ist das Leben“ und Adolf Pauls „Doppelgängerkomödie“.

Königtum und Kirche, das sind die beiden grossen Mächte des sozialen Lebens. Wie mit dem Königtum, so hat sich auch das moderne Drama mit der Kirche beschäftigt.

Wer eine Geschichte des deutschen Geisteslebens unserer Tage zu schreiben unternähme, der müsste, um in der Erscheinungen Flucht feste Stütz- und Anhaltspunkte zu gewinnen, die Werke auffinden und bezeichnen, die Leuchttürmen gleich aus der Brandung des Tages aufragen. Was frühere Kunstgeschichtsschreibung eine Periode nannte, das ist wohl nichts anderes als der Lichtkreis eines solchen Pharus. Und wer war wohl in der jüngsten Gegenwart der Meister, der Lichter anzündete, die durch alle Nebel blicken, Lichter, nach denen der ferne Schiffer seine Kiele kehrt, Lichter, deren Anblick nach Sturm und Not Ruhe und Segen bringt? Nicht Hauptmann war es und kein Meister aus dem blumigen Garten der raffinierten Ästhetenkunst. Ein Maler war es, dessen Bilder zuerst sonderbar befremdeten. Mit dem Erscheinen dieser Bilder aber beginnt eine grosse Epoche in der deutschen Kunst. Und alles, was heute geschieht, an unser Gemüt greift und unsere Herzen aufrührt, ereignet sich im Hafen, an dessen Eingang das Werk Uhdes steht. Von Uhdes Christus, der im Gewande unserer Tage zu den Menschen unserer Tage kam, bis zu Gorkis „Nachtasyl“ führt ein gerader Weg.

Mit Uhde begann jene die Jahrhundertwende kennzeichnende Bewegung, die einen tief religiösen Charakter hat. Von einer Renaissance der Religion könnte man heute sprechen. Die Zeit wäre da für einen Luther. Der Boden ist bereit zur Aussaat eines neuen Glaubens. Und da niemand kommt, um ein neues Evangelium zu verkünden, so sucht man in Christi Worten das Neue und Moderne. Wer heute ein Werk aus den siebziger oder achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts aufschlägt und darin die Bankerotterklärung des Glaubens findet,

der staunt, wie veraltet ihn heute dieser Stolz der Wissenschaft anmutet. Als Brunetière vor einigen Jahren den Bankerott der materialistischen Wissenschaft aussprach, da glaubte man über den Reaktionär die Achseln zucken zu dürfen. Heute stehen wir in der Reaktion mitten drin. Vom Kaiser angefangen bis tief herab ins Volk geht das theologische Gespräch. Man hat den Menschen einmal *πολιτικόν ζῶον* genannt. Man könnte ihn mit grösserem Rechte ein religiöses Wesen nennen. Das beweist mit schlagender Kraft die Gegenwart, wo das religiöse Bedürfnis wie ein Strom aus dem längst als versandet verschrienen Bette ausgetreten ist und unser ganzes Leben überflutet. Der weltweise Pilger Luka in Gorkis „Nachtasyl“ antwortet auf die Frage, ob es einen Gott gibt: „Wenn du an einen glaubst, gibt es einen; glaubst du nicht, dann gibt es keinen. Woran du glaubst, das gibt es eben!“ Und darum kann die Welt ohne Gott nicht bestehen, da sie nicht ohne Glauben bestehen kann.

Die Mitleidspoesie, die Dramatik des Erbarmens, führt geradewegs zu einer frommen Kunst.

Der ungeheuere Erfolg, den Gorkis „Nachtasyl“ errungen hat, beruht zweifelsohne auf dem religiösen Inhalt des Werkes. Das „Nachtasyl“ ist ein Erbauungsstück, eine Predigt aus den Tiefen des Lebens, die Verkündigung eines Evangeliums der Menschlichkeit in einem Vagabundenkeller. Die grösste Kraft Gorkis liegt in seiner religiösen Mission. Er verkündet keine neue Lehre, er predigt ein primitives Christentum, die allen verständliche Religion der Barmherzigkeit und Menschlichkeit, er zeigt sinnenfällig auf der Bühne, wie der Glaube alles Elend überwindet, nicht der Glaube an einen strahlenden Gott auf goldenem Thron, sondern ein ganz simpler Glaube, der sich an Vorstellungen knüpft, die auch dem Elendsten vertraut sind. Gorkis Religion ist kein Empörertum, sie steckt voll Resignation. Gerade das Entsagende in ihr, dieses Sichfügen in der harten Welt grausames Schicksal bewegt und erregt uns am meisten. Gorki ist ein Pathetiker des Elends. Er ist durchaus kein Dramatiker. Dramatische Ereignisse explodieren vulkanisch in seinem Stücke. Aber sie müssten nicht darin sein. Sie haben sich wie zufällig in die Vorgänge hineinverirrt. Nicht die brutale und krasse Geschichte von Ehebruch, Aufreizung

zum Gattenmord, vom Kampf der beiden Schwestern um den Liebhaber lockt ins Theater. O nein! Gerade die Figuren dieser Handlung erwecken das geringste Interesse. Unsere Teilnahme gehört dem aus tiefster Naivetät weisen Pilgersmann, unser Mitleid gehört den verkommenen Existenzen, in deren



Maxim Gorki
Nach einer Photographie

Mitte er tröstend und erhebend erscheint. Nicht mit den Mitteln des Dramas siegt Gorki. Er siegt wie der Prediger in der Wüste.

Ja, ein Dichter hat diese Menschen gesehen, hat diese Menschen gezeichnet. Aber derselbe Dichter missachtet so

sehr die Form, wie der Prediger das reiche Gewand verschmäht. Die künstlerische Form erscheint Gorki wohl als weltlicher Tand. Sollen wir ihm hierin recht geben? Sollen wir, die



Max Reinhardt als Luka in Gorkis „Nachtasyl"
(Kleines Theater)
Nach einer Photographie von Hertwig

wir künstlerisch reif geworden sind in der Erkenntnis der geklärten und reinen Form, auf einmal die Form zerschlagen und uns die Asche der verbrannten Götzen aufs Haupt streuen?

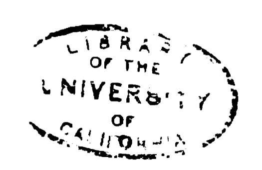


„Nachtasyl“ am Kleinen Theater, II. Akt
(Photographie von Zander u. Labisch)



Theresina Gessner   Alb. Patry

„Maria von Magdala“ am Lessing-Theater
(Photographie von Zander u. Labisch)


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Wehe uns, wenn Gorki Schule machte! Wenn Jünger daherkämen, die gleich ihm alles dramatische Gewand zerrissen und die Nacktheit predigten. Wir stehen mit Gorki in einer einfältig schlichten Dorfkirche, die im elenden Schmutz einer Sackgasse liegt. Hier geht der Weg nicht weiter. Aber die Sackgasse selbst liegt am grossen Wege, den unsere Kunstentwicklung genommen hat. Das Zeichen des Kreuzes weist diesen Weg. Es steht wieder am Himmel wie einst, da das Römerheer es leuchten sah, Sieg verheissend, krönend und segnend. Gorkis „Nachtasyl“ und Heyses „Maria von Magdala“, zwei Werke, himmelweit verschieden voneinander, sind unter dem gleichen Stern geboren, dem Stern von Bethlehem.

„Maria von Magdala“ gehörte zu ihren Lebzeiten zu jenen Damen, von denen viel gesprochen wird. Und dieser selben Eigenschaft verdankte Heyses Stück seinen grossen Erfolg. Man hat monatelang unendlich viel von dem Drama gesprochen. Die Zensur hatte die Feuerzeichen entzündet, die der Diskussion darüber den Weg wiesen. Das Drama war berühmt, ehe es zur Aufführung kam und als es zur Aufführung kam, war das Publikum viel zu sehr im Banne von Vorurteil und Suggestion, viel zu sehr von gerechtem Zorn entflammt gegen das törichte Zensurverbot, um künstlerisch rein urteilen zu können. Das Publikum sah einfach das Drama, das Heyse nicht geschrieben hat, das hinter seinen gemalten Kulissen spielt. Und dem Banne dieses Dramas wird sich niemand entziehen können. Als ich das Stück zum erstenmal sah (in einer österreichischen Provinzstadt) erlebte ich es an mir selbst, wie die Phantasie im Theater mitspielen kann. Ich sah Christus beim Mahle sitzen, ich erlebte es mit, wie Magdalene ihm die Füsse wusch, ich hörte ihn am Kreuze verröcheln. Mir war es, als ginge ich neben dem Dichter durch die Gassen von Jerusalem und als zeige er mir die furchtbare Tragödie, die rings um uns spielte. Ich vergass darob, was neben mir gesprochen wurde, ich sah kaum die Gesichter der uns Begegnenden, der Römer und der Juden. Ja, ich vergass oft, wer neben mir ging. Dann sah ich das Drama wieder auf einer grossen Bühne in vortrefflicher Darstellung. Die Wirkung blieb aus. Ja, sogar die einzig grosse, wirklich erschütternde Szene des Stückes,

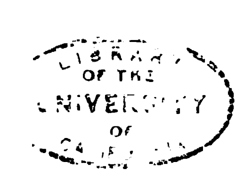
die Szene der Steinigung im 2. Akt, hatte keine packende Wirkung mehr. Denn als ich die Worte des Herrn vernahm: „Wer unter euch ist ohne Schuld, der werfe den ersten Stein auf sie“, da sagte ich mir: das ist ja Herr X., der hinter der Szene diese Worte spricht. Den ganzen Abend war ich aufmerksam. Keinen Augenblick vergass ich, dass ich im Theater sass und ein Werk von Heyse hörte. Und dieses Werk von Heyse bleibt leider unter seinem Stoffe. Alles und vieles Grosse darunter ist stark im Wollen und edel in der Absicht. Es ist sehr wohl möglich, dass der Unsichtbare der Held eines Dramas ist. Nur müssten wir diesen Unsichtbaren so in der Nähe fühlen, wie etwa das Unsichtbare in einem Drama von Maeterlinck. Das gelingt aber Heyse nur einmal: eben in der Szene der Steinigung. Von Christus wird immerfort gesprochen — und doch sehen, fühlen, hören wir ihn nicht kraft des Dichters, sondern kraft unserer eigenen Phantasie, die freiwillig mitarbeitet. Im echten Drama aber ist diese Mitarbeit eine vom Dichter erzwungene, der man sich nicht und niemals entziehen kann, so oft man das Drama auch sieht. Wenn uns hier nicht die Phantasie über das Drama emporträgt, das Drama selbst trägt uns nicht. Es ist seltsam, wie unplastisch alle Figuren sind. Selbst Maria und Judas, die aller Leidenschaften Beute werden und ihre gewaltigen Empfindungen in Tat umsetzen, erscheinen uns wie Silhouetten, nicht wie Menschen, um die man herumgehen kann. Brandes hat einmal in sehr feiner Weise dargelegt, wie Heyses Dramen der eigentlich männlichen Aktion entbehren. Das sei übrigens eine Schwäche, die Heyse mit Goethe gemein habe. „In wie hohem Grade er auch in seiner Poesie über die passiven Eigenschaften des Männlichen wie Würde, Ernst, Ruhe, Unverzagtheit gebietet, es fehlt ihm doch wie Goethe ganz das aktive Moment. Ein kräftig eingreifendes Handeln, das ein Ziel verfolgt, ist so wenig der Kern seiner Dramen wie seiner Novellen und Romane. Kommt ab und zu eine energische Handlung vor, so geschieht sie aus Verzweiflung: das Individuum ist in die Enge getrieben, wo es keinen anderen Ausweg erblickt, als den, das Äusserste zu wagen.“

Heyse hat sein Leben lang mit heissem Bemühen nach dem Drama gestrebt. Oft ist er hart am Erfolge vorbeigegangen.



Oskar Wilde

Nach einer Photographie



Er hatte den Stoff; nun glaubte er, der Wurf müsse gelingen. Diesmal war es die Zensur, die den Wurf entschied und so war ihm endlich der Erfolg beschieden. Die Aufführung der „Maria von Magdala“ bedeutete einen Sieg über die Zensur und darum bleibt sie denkwürdig. Aus ganz Deutschland flogen dem Dichter Sympathien zu und die Sympathie siegte über die Kritik. Die Aufmerksamkeit des Publikums wurde wieder einmal auf den in letzter Zeit vielfach unterschätzten Heyse gelenkt. Und das war gut. Denn es war mit ein Programmpunkt der Jungen und der Jüngsten gewesen, Heyse zu verachten.

Noch ein biblisches Drama, freilich ein höchst kurioses, muss in dieser Reihe genannt werden. Sein tiefgehender Erfolg liegt aber weniger im Stoffe, als im Umstande, dass es den Höhepunkt der Stimmungskunst bedeutet, die mit den Stimmungen des Elends bei Schlaf und Hauptmann begann, immer mehr und mehr vom Mittel zum Zweck, zum Selbstzweck wurde, um endlich befreit vom Grau und dem Schwarz seiner Anfänge im Farbenglanz der Romantik Triumphe zu erringen.

Ein wunderbares Bild. Man sieht weit hinaus in dunkle geheimnisvolle Gärten, über deren Wipfel, die sich im Nachtwinde neigen, der Mond aufgeht. Aus dem Palaste des Tetrarchen dringt der Schein der Fackeln, die eine Orgie beleuchten. Stimmen, Gelächter und Becherklang. Und dann entrollt sich auf der Bühne ein atemloses Drama, ein Tanz der Flammen und Farben, wo Lüste und Begierden wie in Funkengarben zum nächtlichen Himmel emporschiessen. Dann steigt Johannes aus seinem tiefen Kerker.

Dann entzündet er im Mägdlein Salome die Begier, die ihren schlanken Körper schüttelt, alle ihre Sinne verzerrt und aus ihren Augen glüht, aus ihrem Munde spricht, in jedem Glied ihres Körpers zuckt wie der grauenhaft lockende, qualvoll schöne, berückend entsetzliche Dämon der Sünde. Und weil Johannes seine Lippen vor ihrem Kusse abwendet und sie es sich in den Kopf gesetzt hat, dennoch seine Lippen zu küssen, verlangt sie von Herodes als Lohn für den Tanz, den seine geilen Lüste von ihr fordern, das Haupt des Täufers. Und der nackte, schwarze Henker mit dem breiten, blanken Schwerte steigt hinab in die Grube, und wir hören jeden seiner



Johannes und Salome

Nach einer Zeichnung von Aubrey Beardsley



Gertrud Eysoldt als Salome
Nach einem Gemälde von Louis Corinth

4*

schweren Tritte auf den Treppenstufen langsam verhallen, wir hören, wie er unten die Türe des Kerkers öffnet, wir hören — ein furchtbarer Augenblick — wie das Schwert den Block trifft. Und dann steigt der Henker wieder herauf, und über dem Rande der Zisterne blinkt die breite Silberschüssel, auf der Johannes' bleiches, blutiges Haupt liegt. Und die Vorstellung, die die grossen Maler des Cinquecento immer wieder von neuem lockte, ihre Kunst zu versuchen: die Tochter der Herodias, die die Schüssel mit dem Haupt emporhebt, wird nun auf der Bühne lebendig. Seit diesen herrlichen Tagen der grossen Maler quoll kein solcher Farbenstrom vor uns nieder, wie in diesem schauerlichen Einakter, den der Raffinierteste der Modernen, Oskar Wilde, geschrieben.



Lili Marberg als Salome
Nach einem Gemälde von Leop. Schmutzler

Freilich, wer nüchtern und pedantisch, die Tabulatur der dramatischen Gesetze in der Hand, ganz gewappnet in Wohlanständigkeit und gerüstet mit strenger Sitte an den Dichter und sein Werk herantritt, der wird die Brauen hochschürzen und mit flackernder Hand das Kreuz schlagen: Apage Satanas! Der wird entsetzt die Arme hochheben und dem Verruchten fluchen. Der wird sich mit schlotternden Gliedern entsinnen, welch ein sonderbarer Exzentrik Oskar Wilde gewesen, welch ein Sünder im Sinne aller Philister mit ihm zur Hölle gefahren.



T. Durieux — Reicher — H. Wangel

„Salome“ am Neuen Theater (Salomes Tanz)
(Photographie von Zander u. Labisch)



Aber · ich glaube beinahe, dass der rechte Mensch der guten Mitte, der wackere Bürger und ehrbare Hausvater, der schaudernd den Kopf wegwendet vor Wilde und seiner Salome, überhaupt kein Verständnis hat für die Wonnen des Farbenrausches, der Maler und Dichter dazu führte, Salome und ihren Tanz darzustellen. Auch die Renaissancemenschen standen jenseits von Gut und Böse, und dieselben Richter, die heute im Theater ihr Veto sprechen, würden gewiss auch an Cesar Borgia, von Lucretia Borgia nicht zu sprechen, vieles auszusetzen und zu tadeln haben. Ich aber gebe für ein Stückchen schimmernder Haut der Lucretia, das aus Schleiern hervorleuchtet, und für einen Schwertesblitz des grossen Cesare gern alle Moral und alle Sittenpredigt der braven Bürgersleute dahin. Das vergesse ich nicht, wenn ich Wildes Salome sehe. Da ist es mir, als blühe noch einmal in alter Glut und Pracht, aber im Farbenschimmer und mit dem raffinierten Duft heutiger Nacht, die Sündenblume auf, die jene alten Condottieri des Genusses aus dem Himmel rissen.



Irene Trisch als Salome
Nach einer Photographie von J. C. Schaarwächter

Um völlig zu begreifen, was Oskar Wilde an neuen Werten uns vermittelte, müssen wir aber einen Blick werfen auf den Stand unserer heutigen Kunstanschauung. Wir haben in diesem Kapitel gesehen, welche Dichter und welche Werke des Aus-

landes bei uns ihre Kreise zogen, wie aus den revolutionären chaotischen Bestrebungen der Naturalisten bestimmte Wege klar wurden, Richtungen sich entschieden. Ehe wir die ihre Reaktionskraft am stärksten betonende Romantik näher betrachten, müssen wir aber einen Augenblick Halt machen, um zu zeigen, wie gründlich sich die Anschauungen von Aufgabe und Wesen der Kunst seit den Tagen von Arno Holz geändert haben.





Eisfeldt Tilla Durieux

„Salome“ am Neuen Theater
(Photographie von Zander u. Labisch)


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

DRITTES KAPITEL

DAS WESEN DER KUNST

Jahraus, jahrein werden Bücher über Kunst geschrieben, werden an allen deutschen Hochschulen Vorlesungen über Ästhetik gehalten, versuchen Schaffende und Geniessende das eigentliche Wesen der Kunst zu ergründen. Und wie gering ist die Ausbeute der Jahrhunderte! Wie wenig wissen wir von dem geheimnisvollen Prozess der Entstehung des Kunstwerkes! Viele ernste Männer sind dazu gelangt, über die ästhetische Wissenschaft die Achseln zu zucken und in manchen Kreisen, die alles eher denn den Vorwurf der Unintelligenz verdienen, hat das Wort „Ästhetiker" eine halb spöttische, halb geringschätzige Bedeutung gewonnen. Es hat auch nicht an Versuchen gefehlt, die Ästhetik in der Naturwissenschaft aufzulösen und dem Wesen des Kunstschaffens und des Kunstgenusses mit realer Forschung, mit dem Experiment beizukommen. Heute aber scheint es wirklich, als ob für die Ästhetik, für diese missdeutetste aller Wissenschaften, ein neuer Tag angebrochen sei. Professor Conrad Lange in Tübingen hat ein Buch („Das Wesen der Kunst". Grundzüge einer realistischen Kunstlehre. Zwei Bände, Berlin 1901) geschrieben, an dem keiner, der sich mit Kunst beschäftigt, heute vorüber kann. Er hat die Gedanken, denen die Theoretiker der letzten Jahre, des richtigen Weges mehr oder minder bewusst, zustrebten, in eine klare Form gebracht. Gewiss hat sein Gebäude auch manchen ungebauten und ungedeckten Teil. Aber fest stehen die Mauern, und Conrad Lange darf das Verdienst in Anspruch nehmen, mit seinem Buche die moderne Ästhetik begründet zu haben.

Man hat sich bisher ängstlich bemüht, die Aufgaben der

Kunst in der Darstellung des Schönen, des ethisch Wertvollen, des menschlich Bedeutsamen zu suchen. Natürlich ergab dies lange Debatten über die Frage: Was ist schön? Was ist ethisch wertvoll? Heute wissen wir, dass jede Kunst gut ist, die der Gattung nützt, und jede schlecht, die ihr schadet. Und den Nutzen und den Schaden, welcher der Menschheit durch die Kunst erwächst, gewinnt sie durch die Kunstanschauung, indem sie das auf sich einwirken lässt, was der Künstler geschaffen. Wenn wir von Nutzen und Schaden der Kunst sprechen, haben wir aber alles eher denn praktische Zwecke im Auge. Es handelt sich immer nur um das allgemein Menschliche in jeder künstlerischen Tätigkeit, um die Befriedigung des ästhetischen Gattungsinstinktes im Schaffenden und Geniessenden. DerKernpunkt, die Hauptfrage aller Ästhetik wird immer lauten: Was ist Kunstanschauung? Was geht in uns vor, damit uns das Kunstschöne zum Bewusstsein komme? Die moderne Forschung hat für diesen Prozess die mannigfaltigsten Namen gefunden, und jeder Name bedeutet ein kleines Lehrgebäude. Man nannte den Bewusstseinvorgang des Kunstgenusses bald Einfühlung, bald Assoziation, Resonanz, innere Nachahmung usw. Man suchte und sucht das Wesen der Kunst im ästhetischen Schein, im Symbol, in der Illusion, in der bewussten Selbst-



Conrad Lange
Nach einer Photographie

täuschung. Die objektiven Eigenschaften eines Kunstwerkes, die diesen Seelenvorgang — der unter den vielen Namen doch nur derselbe Prozess ist — anregen und erregen, die bilden das Kunstschöne. Die Schönheit liegt nicht ausserhalb von uns, sondern in uns. Sie drückt nichts anderes aus als eine bestimmte Relativität zwischen unseren Empfindungen und der Aussenwelt. Es gibt keine Schönheit an und für sich, so wenig es eine absolute Wärme und Kälte gibt. Es gibt also nichts Lächerlicheres, als Schönheitsgesetze dekretieren zu wollen, oder gar, was unverständige Leute immer wieder tun, einer Zeit die Schönheitsbegriffe einer längst vergangenen Zeit als Muster hinzustellen. Die Schönheit ist nichts anderes, als der Ausdruck eines Verhältnisses zwischen unserem Bewusstsein und der Form und dem Inhalt der Dinge. Aber die Ästhetiker waren bis jetzt immer einseitig genug, auf Definitionen der Form und des Inhaltes ihre Kunstlehre zu errichten. Die Formästhetik ist ebenso falsch und längst überholt, wie die Inhaltsästhetik. Es gibt keine Kunst, die man sich losgelöst vom Beschauer denken kann. Die Schönheit liegt in der Dinge Bedeutung, nicht im Bilde, das sie in uns erwecken.

Das Erwecken eines Bildes, die Erzeugung der Illusion, die bewusste Selbsttäuschung, die darin liegt, dass wir uns diesen Bildern von Dingen und Gefühlen hingeben, das ist das eigentliche Wesen der Kunst. Je weiter die Wirkung eines Kunstwerkes geht, in dem es nicht nur in den Zeitgenossen, sondern auch in später geborenen Geschlechtern die Illusion zu erwecken vermag, desto erhabener erscheint uns diese Kunst. Klassisch ist, was in der Illusionswirkung die Zeiten überdauert. Der Illusionstrieb des Menschen ist ein Gattungstrieb. Und jede Kunstepoche strebt nach stärkerer Illusion als die vorangegangene und bedient sich zu ihrer Erzeugung stärkerer Mittel. Mit dem Wachsen der Kultur wächst das Illusionsbedürfnis der Menschen, wachsen die Mittel der Kunst, es zu befriedigen. Der Kunsttrieb ist im Grunde genommen nichts anderes als der Spieltrieb. Beide, Spiel und Kunst, haben den gleichen Zweck, haben den gleichen Lustcharakter. Nicht jedes Spiel ist eine Kunst. Aber jede Kunst ist ein Illusionsspiel. Für das Kind hat das Spiel genau dieselbe Bedeutung, wie für den Künstler die Kunst. Kunst und Spiel sind Übungen natürlicher

Kräfte, die der Mensch zu üben das Bedürfnis hat. Kunst und Spiel werden um des Spieles und seiner Lust willen getrieben. Ihre praktische Zwecklosigkeit ist ihr kennzeichnendes Merkmal. Conrad Lange kommt zu folgender Definition der Kunst: „Kunst ist eine teils angeborene, teils durch Übung erworbene Fähigkeit des Menschen, sich und anderen ein auf Illusion beruhendes Vergnügen zu bereiten, bei dem jeder andere bewusste Zweck, als der des Vergnügens ausgeschlossen ist.“ Sein ganzes Buch geht darauf hinaus, in der Erzeugung der künstlerischen Illusion das Wesen des Kunstschaffens und Kunstgeniessens zu erkennen. Es gibt verschiedenartige Illusionen: Anschauungs-Illusionen, Gefühls-, Stimmungs-, Bewegungs- und Kraftillusionen. Die Malerei ist eine Kunst der Anschauungsillusion, die Musik vor allem eine Kunst der Gefühls- und Stimmungsillusion, Architektur und Tanz in erster Linie Künste der Kraft- und Bewegungsillusion. Der Vorgang der Illusion ist eigentlich nichts anderes als eine Übersetzung. Ein Maler zeigt uns ein Stück Leinwand, die mit Farben bedeckt ist, und zwingt uns durch diese toten Stoffe, Farbe und Leinwand, die Vorstellung des Lebens auf. Wir übersetzen das Bild ins Leben. Dieser schöpferische Akt des Bewusstseins ist der Kunstgenuss. Er entspricht vollkommen dem Akte, mit dem der Künstler seine Vorstellung in ein Bild übersetzte. Die ästhetische Lust, die wir an einem Kunstwerke nehmen, hängt weder vom Inhalte noch von der Form ab, sondern beruht lediglich auf der Stärke und Lebhaftigkeit der Illusion, in die uns der Künstler versetzt. Die Bedeutung eines Kunstwerkes liegt in seiner illusionserregenden Kraft. Alle Darstellungen der Natur sind nur Scheinbilder, bei deren Wahrnehmung die Vorstellung der Natur in uns entsteht. Diese Vorstellung besteht darin, dass wir uns das Scheinbild in Wirklichkeit übersetzen. Aber indem wir das tun, sind wir selbst schöpferisch tätig; auch der Kunstbeschauer und Kunstgeniessende ist im Augenblicke des Genusses ein Schöpfer. Allerdings ein Schöpfer von Künstlers Gnaden. Die Kraft des Künstlers offenbart sich dadurch, dass er uns die Vorstellung dessen, was er mit seinen Mitteln darstellen will, aufzwingt. Damit ihm dies möglich sei, muss seine Vorstellung von der Natur, der Welt und den Menschen entweder unseren bis-

herigen Vorstellungen entsprechen, oder aber unsere Vorstellungen derart erweitern, dass wir das Kunstwerk doch wieder als eine andere Natur empfinden. Darum ist der alte Satz ewig richtig: Nicht das Wahre, sondern das Wahrscheinliche ist in der Kunst die Hauptsache. Und im buchstäblichen Sinne des Wortes „wahrscheinlich“ liegt gleichsam der ganze Sinn der Kunst. Das gilt nicht nur von dargestellten Dingen und Menschen, sondern auch von Gefühlen. Gefühle und Stimmungen können eine doppelte Illusion erzeugen: Erstens dadurch, dass man diese Gefühle und Stimmungen bei anderen zu sehen glaubt, die sie in Wirklichkeit nicht haben, und zweitens dadurch, dass man sich selbst von diesen Gefühlen, von diesen Stimmungen erfüllt denkt, ohne doch wirklich von ihnen erfüllt zu sein. Auf dieser Gefühlsillusion beruht der Genuss im Schauspielhause. Aber auch die Schauspielkunst selbst beruht darauf. Ein Schauspieler kann sich eben kraft der Illusion in jede Rolle hineinversetzen. Und gerade dieses Sichhineinversetzen, dieses Tun-als-ob ist das Ausschlaggebende bei seiner wie bei jeder künstlerischen Tätigkeit. Das Lustgefühl der Illusion ist nun in der Tat ein wirkliches, kein Scheingefühl; aber es hat Realität doch nur, insoferne es ein ästhetisches Gefühl ist. In bezug auf seinen Inhalt bleibt es immer ein Scheingefühl. Oder klarer ausgedrückt: in bezug auf das Empfinden überhaupt ist das Gefühl des Schaffenden und Geniessenden Wirklichkeit, nur in bezug auf den Inhalt handelt es sich um Illusion. Darin liegt eben die grosse Wirkung der Kunst: Angesichts eines Kunstwerkes stellen wir uns vor, anders zu fühlen, als wir wirklich fühlen, anders zu sein, als wir wirklich sind, zu anderen Zeiten, unter anderen Himmelsstrichen zu leben, als wir wirklich leben. Aber das alles sind natürlich keine ernsten Gefühle, sondern nur künstlerische Stimmungen, in welche die Kraft des Dichters oder Malers uns hineinzwingt. Auch der Dichter fühlt ja nicht im Ernste, was er schreibt, auch er dichtet aus einem Scheingefühl heraus. Die gewaltigen Gefühle, wie Liebe und Hass, Zorn und Kummer sind künstlerisch unfruchtbar. Erst wenn die geistige Kraft des Poeten die Ernstgefühle überwunden hat, kann er zur Feder greifen. Dann befreit sich der Dichter erst völlig von ihnen, indem er sie noch einmal im Scheine durchlebt. Die Genialität eines Künstlers besteht darin,

dass er imstande ist, aus dem engen Kreise seines gegenwärtigen Ichs nach Belieben herauszutreten und zum Zwecke seiner Kunst momentan ein anderer zu sein.

Die Fertigkeit und Geschicklichkeit des Menschen wird durch Illusion zur Kunst emporgehoben. Das unterscheidet eben das Handwerksprodukt vom Kunstprodukt, dass letzteres eine Illusion bezweckt und erreicht. So lange eine Sache praktischen Zwecken dient, ist sie keine Kunstsache. So ist denn auch alles Reden von ethischen Zielen der Kunst nichts als Gefasel. Kunst ist Spiel, und jedes Spiel verliert sofort seinen Lustcharakter, wenn „man die Absicht merkt“. Kann man mit allem, was die Welt an Dingen, Menschen, Gefühlen bietet, in der Kunst Illusion erwecken? Das heisst: Ist in der Kunst wirklich alles darstellbar? Es gibt keine Kunst ohne Idealisierung. Die Idealisierung besteht in der Auswahl und Akzentuirung des individuellen Lebens im Interesse der künstlerischen Wirkung. Aufgabe der Kunst ist es, eben durch die Beleuchtung, durch die Verstärkung, durch das Herausheben eines bestimmten Momentes diesem Moment in der Darstellung eine besondere Illusionskraft zu verleihen. Aber zum Wesen des Kunstgenusses gehört nicht nur die Empfindung, dass es sich hier um einen Schein handelt, sondern auch das Bewusstsein, dass dieser Prozess, in den wir gezwungen werden, die schöpferische Tat eines Menschen ist. Die Empfindung, dass der Künstler zu uns spricht, dürfen wir nie verlieren. Der Gedanke an eine menschliche Persönlichkeit als Schöpfer des Kunstwerkes gehört mit zum Wesen des Kunstwerkes, und wenn dieser Gedanke fehlt, dann haben wir es eben nicht mit einem Kunstwerke zu tun. Das beste Beispiel hierfür ist die Photographie. Im Augenblicke, wo wir bei einem Lichtbilde die Empfindung haben, dass bei der Aufnahme ein Künstler seine Persönlichkeit ausdrückte, kann auch die Photographie zum Kunstwerke werden.

Bei jeder Betrachtung eines Kunstwerkes entstehen gleichzeitig in uns zwei Vorstellungsreihen: Kunst und Natur, Schein und Wirklichkeit, sinnliche Wahrnehmung und Gefühl. Und auf der gleichzeitigen Erzeugung dieser beiden Vorstellungsreihen beruht der Kunstgenuss. Ein Kunstwerk kann nur dann reinen ästhetischen Genuss gewähren, wenn es die Fähigkeit

hat, beide Reihen bei der Anschauung möglichst vollständig und lückenlos im Bewusstsein zu erzeugen. Das Lustvolle ist nun der Wechsel der beiden Vorstellungsreihen, der Wechsel, den Lange mit einer Pendelbewegung vergleicht. Die Glieder der beiden Vorstellungsreihen treten abwechselnd in den Blickpunkt des Bewusstseins. Und so hält Lange an der Vermutung fest, dass das geistige Spiel der Vorstellungen, das wir als Kunst bezeichnen, deshalb Lust erregt, weil es auf einem Hin und Her, einem Wechsel konstrastirender Vorstellungen beruht. Und die Bedeutung der bewussten Selbsttäuschung erkennt Lange darin, dass sie diejenige Form der geistigen Rezeption zu sein scheint, die dem Menschen erlaubt, in der verhältnismässig kürzesten Zeit die verhältnismässig grösste Anzahl von Vorstellungen und Gefühlen in sich aufzunehmen, ohne zu ermüden. So ist denn kunstschön alles vom Menschen geschaffene, sowie jede Produktion des menschlichen Körpers, die diesen lusterregenden Wechsel zweier Vorstellungsreihen hervorruft.

Man darf aber ja nicht glauben, dass die illusionsstörenden Momente, die bei jedem Kunstwerke auftreten, überflüssig oder störend sind. Im Gegenteil! Die höhere Form des Kunstgenusses hängt geradezu von ihrem Bestehen im Bewusstsein ab. Solche illusionsstörende Elemente sind das Postament, die Bewegungslosigkeit, die Farblosigkeit in der Plastik, der Bühnenraum im Theater, der Rahmen eines Bildes usw. Die illusionsstörenden Momente der Kunst sind darum notwendig vorhanden, weil alle Künste mit einem anderen Material arbeiten, als dem der Wirklichkeit. Sie arbeiten mit Symbolen, mit Surrogaten der Wirklichkeit. Und eben im Kampfe der Kunst gegen die illusionstörenden Elemente liegt ihre grösste Kraft. Es ist der Kampf der Kunst gegen die Materie, die durchgeistigt werden soll. Es gibt nichts Unkünstlerischeres, als wenn man versucht, die illusionsstörenden Momente von vornherein auszuschliessen und eine wirkliche Täuschung des Beschauers zu bezwecken. So sind der Kinematograph, das Panorama, das Panoptikum etwas absolut Unkünstlerisches, so wissenschaftlich und technisch interessant diese Dinge auch sein mögen.

Die Kunst hat keine moralischen und keine ethischen

Absichten. Aber trotzdem hat sie einen grossen biologischen Zweck. Und der besteht darin, die Gefühlsfähigkeit der Menschen zu steigern. Der Ursprung der Tragödie, sagt Lange, liegt in dem Bedürfnis der Menschen, grosse und wichtige Gefühle zu erleben, zu denen ihnen die Wirklichkeit keinen genügenden Anlass bietet. Wenn das Leben mehr Gelegenheit böte, zu kämpfen und zu lieben, der Gefahr und dem Tode ins Auge zu sehen, so gäbe es keine Tragödie. Auch die bewusste Selbsttäuschung des Spieles erweitert die Gefühls- und Vorstellungskreise der Spielenden. (Ich erinnere bloss als typisches Beispiel an die Indianerspiele der Kinder.) Der grösste Genuss einer jeden Kunst und eines jeden Spieles ist das freie Schweben zwischen Schein und Wirklichkeit. Die Kunst ist wie das Spiel, sagt Lange, für den Menschen ein Ersatz der Wirklichkeit. Diesen Ersatz schafft sich das Individuum sowohl in der Jugend wie im Alter infolge eines instinktiven Bedürfnisses immer dann, wenn ihm das Leben mit seiner Lückenhaftigkeit die Vorstellungen, Gefühle, Gedanken und Handlungen versagt hat, die doch zum vollen Ausleben der Menschlichkeit und des menschlich möglichen dazu gehören. Wir erleben im Alltag furchtbar wenig, leben in einem schrecklich kleinen Kreis der Gefühle und Tätigkeiten. Wir haben keine Gelegenheit, grosse, aufwühlende Empfindungen durchzumachen, durch bewegte Aktionen zu schreiten. Und da bietet uns die Kunst Ersatz. Die Kunst ist wie das Spiel eine Ergänzung des Lebens. Der an Empfindungen und Gefühlen reichere Mensch, der Künstler, vermittelt den ärmeren Menschen diesen Ersatz durch die Kunst. Die Erweiterung und Vertiefung des geistigen und körperlichen Lebens durch Erzeugung von Anschauungs-, Gefühls- und Kraftvorstellungen, das ist der tiefe Zweck der Kunst. Und dadurch trägt sie zur Erhaltung und Vervollkommnung der Gattung bei.

So erklären sich auch die künstlerischen Richtungen und Moden. Die Künstler bieten dem Volke und der Zeit das, was dem Volke und der Zeit fehlt. Zu einer Zeit, wo ein reiches und im Wohlstand behagliches Bürgertum die herrschende Klasse eines aufstrebenden Landes war, zeigten die Dichter diesem selben Publikum Kummer, Jammer und Pein, die tiefe Not der Proletarier. So entstand die deutsche Elends-

dramatik der achtziger Jahre. Aus einer Zeit der Realpolitik flüchteten die Dichter ins Märchenland und in die Welt der bunten Abenteuer: So entstand auch im 18. Jahrhundert die Schäferpoesie, das Schwelgen in Natürlichkeit in einer Epoche, da alle Natürlichkeit auf den Kopf gestellt war. Aber diese Erscheinung erklärt auch, warum Moden und Richtungen zeitlich begrenzt sind. Ist das Ergänzungsbedürfnis des Publikums befriedigt, so ist es der letzten Mode satt und verlangt nach etwas neuem. So hat denn auch die Kunst den hohen historischen Beruf der Ausgleichung, so hält sie Ideen und Ideale wach, so sorgt sie dafür, dass in den menschlichen Instinkten keine Stagnation eintritt. Aber immer handelt es sich um bewusste Selbsttäuschung, um erweckten Schein, nie um den Inhalt. Wer eine Kunst nur in bezug auf ihren Inhalt, also sinnlich betrachtet, sei dies nun vom politischen, ethischen, erotischen oder religiösen Standpunkt aus, der hat vom Wesen der Kunst keine Ahnung, oder er will sie verfälschen. Man darf keinem Kunstwerk vorwerfen, was nur einen Vorwurf für den Beschauer bedeutet. Wenn ein Werk, das ein echter Künstler geschaffen, auf einen Menschen sinnlich wirkt, dann ist der Beschauer unsittlich, nicht der schaffende Künstler. Der beste Schutz gegen jede solche Gefahr ist ästhetische Bildung.

Ich habe mich bemüht, die Anschauungen Langes so getreu wie möglich, zum grossen Teile mit Langes eigenen Worten, aus den beiden dicken Bänden seines Werkes herauszuschälen. Eine Kritik dieser Gedanken halte ich an dieser Stelle für unangebracht. Sie würde zu weit führen und müsste eine genaue Kenntnis des Langeschen Buches beim Leser voraussetzen. Hier wollte ich bloss die Gesetze der Kunsttheorie in helles Licht setzen, die den Weg begreiflich und verständlich erscheinen lassen, den die Kunst der letzten Jahre vom Naturalismus zur Romantik zurückgelegt hat.



VIERTES KAPITEL

RÜCKKEHR ZUR ROMANTIK

Eines schönen Tages schrieb Gerhart Hauptmann „Die versunkene Glocke“. Das Stück hatte nicht nur auf der Bühne sondern auch als Buch unerhörtes Glück beim deutschen Publikum. Und natürlich verkündete man diesen Erfolg als einen neuen Triumph des Mannes, der „Vor Sonnenaufgang“, „Die Weber“ und die „Einsamen Menschen“ geschrieben hatte. Das aber stimmt nicht ganz. Der Widerklang der Versunkenen Glocke war nicht eine Krönung jener Kunst, die im Weberdichter ihren Apostel sah, sondern vielmehr das Zeichen, dass eine neue Kunst emporzurücken sich anschickte, die nichts geringeres bezweckte, als der Richtung, die damals gerade herrschte, erbitterten Krieg zu erklären. Die Romantik erschien wieder am Horizont, ihr Morgenrot war da und wenn nicht alle Zeichen trügen, wird es heute schon Tag und die Sonne steigt empor.

Es ist die ewige Wiederkehr. Eine typische Erscheinung in der Kunst. Jede echte Kunst ist romantisch, denn sie will dem Phantasiebedürfnis dienen, sie will dem Menschen andere, schönere Dinge zeigen, als der Alltag ihm bietet, sie will ihn auf dem Zaubermantel des Dichters weit hinwegtragen über Land und Meer, hoch emportragen bis zu den Wolken und höher hinauf. Sie will ihm Menschen und Taten zeigen, wie wir sie nicht alle Tage sehen und erleben, sie will in ihm Gefühle wachrufen, gegen die uns Gewohnheit nicht abgestumpft hat. Gerade darin übt ja der Poet seine grosse erzieherische Mission. Es ist nicht sein Amt und seine Aufgabe, uns in dem Kreis von Gedanken, Gefühlen und Erlebnissen festzuhalten,

die uns tagaus tagein umgeben. Indem er uns zwingt, mit seinen Figuren Neues, Ungewohntes, ja Ungeahntes zu fühlen, und zu denken, erweitert und verstärkt er die Kraft unserer Empfindungen, die Agilität unseres Geistes. Die Schicksale eines Othello, eines Hamlet, einer Lear, eines Wallenstein an einem Theaterabend zu durchleben — denn aller Kunstgenuss heisst Miterleben — ist ein Ereignis. Es bringt den Menschen vorwärts, es ist der am stärksten wirkende Kulturfaktor. Und darum marschiert nicht der Erfinder, nicht der Entdecker, sondern der Dichter an der Spitze der Kulturentwicklung. Ihm verdanken wir es, wenn unser Herz zu einem wunderbaren Instrument geworden ist, fähig aller Empfindungen und fähig zum Verständnis aller Empfindungen, ihm verdanken wir es, wenn unser Geist stark und geschmeidig wurde, so stark, dass er in allen Techniken Vollkommenes leistete und so geschmeidig, dass er sich in alle Anforderungen des Lebens fand.

Aber wie jeder Mensch, missbraucht auch der Dichter seine Gaben. Seine Träume gehen ins Uferlose, verlieren sich in Nebeln und man wird ihrer schliesslich überdrüssig wie eines abgenützten Spielzeuges. Dann sind immer Junge da, Kämpfer und Stürmer, die die Alten verhöhnen und haargenau beweisen, dass es der Zweck der Kunst sei, das Leben zu deuten, indem man das wirkliche und wahre Leben darstellt. Auf der im Sturme getragenen Fahne steht mit flammenden Zeichen das Wort „Wahrheit“. Und siehe, die Künstler, die uns lehren, wieder zur Erde zu blicken, zeigen uns in unserer unmittelbarsten Nähe Neues und Neues. Sie lehren uns, um uns und in uns zu blicken. Das wirkt wie eine Offenbarung. Die Realität kommt glanzvoll zu ihrem Rechte. Man feiert die jungen Stürmer als Verkünder einer neuen Heilsbotschaft. Aber die Jungen werden älter und werden alt. Sie missbrauchen ihr Anrecht auf die Schilderung des Wirklichen und Wahrhaften genau so, wie ihre Vorläufer, die Romantiker, ihr Recht aufs Träumen. Und es kommt die Zeit, da sie reif zum Fallen sind, reif zum Besiegtwerden.

In einer solchen Zeit stehen wir heute. Die Realisten haben alles gesagt, was sie zu sagen hatten. Sie haben uns bis zum Überdruss die Umwelt des Alltages demonstriert. Stück für Stück, Gefühl für Gefühl. Die Dichtkunst ist nun Spiegel-

bild der Wirklichkeit geworden, sie sagt uns nicht mehr Neues und darum hat sie sich überlebt. Umsonst sind alle Versuche den Siegen von gestern noch heute Bestand zu geben. Das Publikum hat ein förmliches Grauen vor den Alltagsstücken, den Arbeiterstücken, den Milieustücken, den Elendstücken und vor jenen dramatischen Werken, die allem Ungewöhnlichen ängstlich aus dem Wege gehen, die sich krampfhaft bemühen, nur das Gewöhnliche zu zeigen. Wir glauben nicht mehr, dass es eines Dichters unwürdig sei, unser Interesse im Theater zu spannen, der Bannstrahl ist nicht mehr bereit für jeden, der die Bahn der simplen Alltagsereignisse verlässt. Ja, so weit war es gekommen. Wer Wirkungen suchte, wer Ungewöhnliches darstellte, den nannte man verächtlich oder zornig, je nach dem Temperament, einen „Theatraliker". Nüchternheit war Trumpf. Der Theaterabend setzte fort, was der Tag einem gezeigt hatte. Die Technik des Realismus war gemeinplätzig geworden. Jeder Gymnasiast konnte sie fast schon handhaben. Die Beobachtungen waren zu Klischees erstarrt, auf Formeln abgezogen. Die dichtenden Leute wunderten sich, warum das Publikum auf einmal ausblieb. Die Lösung war so einfach. Das Publikum war wieder einmal des Gebotenen überdrüssig geworden und verlangte nach Neuem. Und das Neue, nach dem es die Hände ausstreckte, dem sein unbestimmtes Sehnen, sein unklares Wollen galt, war doch eigentlich nur das Alte, war das Recht zu träumen, das Verlangen nach den Bildern und Zeichen der Romantik. Es kamen Erfolge, die nicht trogen. Cyrano siegte. Aus dem Märchen und der Geschichte, aus dem Fabelland der Sage stiegen wunderbare Menschen. Unsere Poeten witterten die neue Luft. Alle wagten sie, mehr oder minder zaghaft, den Flug ins romantische Land. Hauptmann liess die Nixen tanzen und der Nickelmann stieg aus dem Brunnen, Sudermann zog an die Bernsteinküste, Halbe versuchte sich im „Eroberer" und in einem phantastischen Lustspiel. Wo es nur Buntes zu schauen gab, Fernes und Fremdes, lief die liebe Menge hin. So kamen selbst schlechte Stücke zu einem Erfolge.

Die platten Verskomödien der Firmen Schönthan, Koppel-Ellfeld, Robert Misch machten Kassa, weil sie eine farbige Reaktion waren gegen das langweilige Grau des alltäglichen



Repertoires. Es ist kein Zufall, dass Friedrich Adlers geschickte Bearbeitungen spanischer Stücke jetzt auf einmal ans Licht kamen. Und der ungeheure Erfolg von Björnsons „Über unsere Kraft“! Mystik im ersten Teil, Theatralik (so hiess ja gestern noch jeder starke Effekt) im zweiten Teil. Und immer noch werden die alten Mittel und Mittelchen versucht, strengt man sich an, der Alltagstragödie zu ihrem sogenannten Rechte zu verhelfen. Es ist umsonst. Eine Epoche in der Kunstentwicklung ist vorbei und eine neue beginnt: eine Renaissance der Romantik.

Die Zeit, da man Kunst und Literaturgeschichte lehren und lernen zu können glaubte, losgelöst von der Geschichte der Menschen, ihrer Einrichtungen und Bestrebungen, ist vorbei. Wir wissen heute, dass die Kunst nur eine der vielen Ausdrucksformen, oder sagen wir besser, die klarste und reinste Ausdrucksform der Kultur ist. Warum in der Kunst eine Phase die andere ablöst, ist nur aus der Betrachtung der Kulturentwicklung im allgemeinen zu erkennen. Die Kunst spricht das Schlusswort. Das neunzehnte Jahrhundert hindurch verlangten die Menschen nach positivem Wissen. Es war ein Hunger nach greifbarer, messbarer Wahrheit über sie gekommen. Naturwissenschaft und Technik triumphierten. Sie gestalteten das ganze Leben um, besiegten den Raum und die Zeit. Die Erkenntnis des Materiellen lehrte die Phantasie missachten. Nicht das Erträumte, Erdachte hatte Geltung, sondern nur das nüchtern Erschaute. Den ersten geistigen Ausdruck fand diese Zeitstimmung in der Philosophie: im Materialismus. Und das Schlusswort des Jahrhunderts sprachen die Dichter im Naturalismus. Die Formel war ja so einfach. Man übertrug die Gesetze des Forschens und Schauens in die Kunst. Und das schien so einleuchtend, dass man das Kunstfeindliche der ganzen Bewegung vorerst gar nicht merkte. Man kann das Leben, die Menschen und Dinge auf zweierlei Art betrachten: als Forscher (Naturforscher, Techniker usw.) oder als Dichter. Mit den Hilfsmitteln des einen die Ziele des andern zu erreichen ist unmöglich. Aber dieses Unmögliche wurde versucht. Die wunderlichen Formeln kamen auf, die dazu dienen sollten, das menschliche Leben zu analysieren, wie ein Chemiker einen Stoff prüft. Man bildete kühn Gesetze, die künstlerisch ge-

nommen durchaus anarchistisch waren. Der Rahmen der Komposition wurde gesprengt, weil man behauptete, Rahmen und Komposition wären Schöpfungen der Phantasie, wären nicht in der Wirklichkeit enthalten, und die Kunst hätte ein Abbild der Wirklichkeit zu geben. Abbild der Wirklichkeit! Wie ein Irrwisch tanzte dieses Wort denen, die sich um Kunst mühten, voran und führte sie in Moor und Sumpf, wo sie stecken blieben oder versanken. Abbild der Wirklichkeit! Nicht doch! Die Kunst beginnt dort, wo die Wirklichkeit endet. Damit ist aber durchaus nicht gesagt, dass die Kunst der Wirklichkeit entraten, sich ihr entfremden dürfe. Die Wirklichkeit liefert dem Künstler sein Material. Er sieht es nur anders an, er fasst es anders an, er deutet es anders als der Forscher. Kunst ist Lebensdeutung! Für den Künstler sind Menschen und Dinge Ausdrucksmittel für Gedanken und Gefühle. Und seine, des Künstlers, Gefühlswelt, seine, des Künstlers, Gedankenwelt ist anders, reicher, stärker als die der übrigen Menschen. Das macht ihn zum Künstler. Er lehrt uns mit seinen Augen schauen, mit seinen Ohren hören, mit seinen Sinnen fühlen. Er zwingt uns, seinen Wegen zu folgen, die zu neuen Ausblicken führen. Es ist die alte Welt, die er uns zeigt. Menschen, Landschaften, Gegenstände, die wir kennen. Aber der Standpunkt ist neu. Die Erkenntnis, die der Dichter uns lehren kann, ist eine Frage des Standpunktes.

Es gibt keinen deutschen Künstler, der seine Kunst nicht durch Goethe rechtfertigen könnte. Alle Tiefen und Höhen der deutschen Kunst sind in Goethe vorgeahnt. Wenn die Naturalisten behaupteten, das Kunstwerk solle Natur vortäuschen, solle so wirken wie Natur (Schule Holz), so hatten sie zu ihrem Schaden Goethes gründlich vergessen. Denn Goethe betont immer den Gegensatz zwischen Natur und Kunst, die durchaus nicht das Bestreben haben dürfen, eines zu werden. Er sagt, dass „das Kunstwahre vom Naturwahren völlig verschieden sei und dass der Künstler keineswegs streben solle noch dürfe, dass sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine ... Nur dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen.“ Die Vögel, die nach des grossen Meisters Kirschen flogen, beweisen nach Goethe nicht, dass diese Früchte fürtrefflich gemalt waren, sondern dass diese

Liebhaber echte Sperlinge waren. Der Gegensatz zwischen Natur und Kunst entsteht dadurch, sagt Goethe, dass die Wirklichkeit durch die Seele des Künstlers hindurchzieht und dort verwandelt und bereichert wird. Nicht alle Gegenstände der Natur sind gleichwertig. Die erste seelische Arbeit des Künstlers besteht darin, eine Auswahl zu treffen. Das tat auch der strengste Naturalist, denn ich habe nie gehört, dass ein Moderner seine Stoffe in der Lotterie gezogen hätte. Goethe erzählt anschaulich, wie ein Künstler einen Baum malt. Um den Baum in ein Bild zu verwandeln, geht er um ihn herum, und sucht sich die schönste Seite, oder besser gesagt, die charakteristischeste Seite. Er tritt weg, um ihn völlig zu übersehen. Er wartet ein günstiges Licht ab. Gerade das, was ungebildeten Menschen am Kunstwerk als Natur auffällt, das ist nicht Natur von aussen, sondern der Mensch, Natur von innen. Wir wissen von keiner Welt ausser in bezug auf den Menschen. Wir wollen keine Kunst, als die, die ein Abdruck dieses Bezuges ist. Und so gibt der Künstler dankbar der Natur, die auch ihn hervorbrachte, eine zweite Natur, eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlichvollendete zurück.

So drückt Goethe das Erfordernis des Kunstwerkes klar und deutlich aus. Zwei Erkenntnisse muss jedes Kunstwerk uns vermitteln. Die Erkenntnis des Objektes und die Erkenntnis des Subjektes. Die Erkenntnis der Natur und die Erkenntnis des Poeten. Lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit, es auszudrücken, macht den Dichter. Alle Kunst ist Wahrheit und Dichtung. Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hat. Alle Kunst muss auf der Natur fussen, also naturalistisch sein. Aber alle Darstellung muss im Dichter wurzeln, in seinem subjektiven Gefühls- und Seelenleben, muss also gleichzeitig auch symbolisch sein. Vom Drama forderte Goethe, dass jede Handlung nicht nur an sich bedeutend sei, sondern auf eine noch wichtigere hinziele. Tausendmal hat er den Dichtern zugerufen, sie sollten nur kühn und keck ins Leben greifen. Immer wieder betont er die Forderung, jedes Gedicht müsse ein Gelegenheitsgedicht sein. Von der Gelegenheit befruchtet und geboren. Er wird nicht müde, zu versichern, dass die Gegenwart ihr Recht wolle. Was sich täglich im Dichter

an Gefühlen und Gedanken aufdrängt, das will und soll ausgesprochen werden. Man sieht, Goethe spricht wie ein Moderner nach der Wandlung. Denn die Wandlung trat ein. Nachdem man jahrelang versichert hatte, der Dichter habe mit seiner Subjektivität zu verschwinden, Kunst sei nur Wiedergabe der Natur, liess sich die Persönlichkeit nicht länger zurückdrängen. Die berühmte Zolasche Formel war ganz goethisch: Ein Stück Natur gesehen durch ein Temperament. Temperament ist hier nur ein schlechtes Wort für Subjektivität. An den beiden grossen Meistern der Moderne kann man ihren Werdegang und ihre Entwicklung am besten studieren. Zola und Gerhart Hauptmann sind ihre typischen Vertreter. Sie begannen beide als Naturalisten sans phrase. Die Natur, nichts als die Natur, treu, wahr, rücksichtslos, ohne den Aufputz des Ideals. Und beide gingen denselben Weg. Sie wurden immer subjektiver, immer persönlicher, und der Aufstieg vom Realismus führte schliesslich in die Romantik. Im Augenblicke, wo die realistischen Meister und Führer sich nicht damit begnügten, bloss die Abbilder der Natur zu geben, sondern wo sie ihre Persönlichkeit zu Worte kommen liessen, wo sie die Welt mit ihrem persönlichen Leiden und Geniessen, mit ihren subjektiven Weltanschauungen bekannt machen wollten, war der strenge Bann der Moderne gebrochen, und — Goethe trat in seine Rechte. Alle Kunst ist Verwandlung von Begriffen und Ideen in sinnliche Darstellung. Was der Moderne fehlte, das war eben die Idee und ihre Kraft. In der ganzen deutschen realistischen Bewegung wurde keine neue Weltanschauung geboren, wurden keiner grossen Idee Flügel gegeben. Wenn ein künftiges Jahrhundert den Ideengehalt des ausgehenden 19. Säculums prüfen wird, so wird es nur bei einem einzigen grossen Dichter ein Füllhorn von Gedanken finden: bei Nietzsche. Was die Moderne an Ideen in Umlauf setzte, geht auf Nietzsche zurück.

Aber auch in der Technik war Goethe der gütige Ahne seiner späten Enkel. Er stellte klipp und klar die Forderung nach Milieuschilderung auf. Man dürfe nicht einen Gegenstand allein malen, sagte er, sondern müsse stets seine nächste Nachbarschaft hinzufügen, soferne diese auf seine Entstehung oder Form Einfluss hatte. Goethe verstand sehr wohl, dass

es mit der Charakteristik nicht seine Bewenden haben könne. Das Bühnenlicht, wie jede Kunstbeleuchtung verlangt ein Übertreiben des Charakteristischen. Charakterisierend muss schon die Auswahl des Stoffes sein. Und in seiner Behandlung ahnte Goethe das Gesetz des Wechsels. Er suchte es bei Shakespeare, er spielt immer darauf an. Es dürfe nicht immer ein Ton festgehalten werden, im Wechsel des Tons liege der Reiz, im Wechsel der Stimmung. Unter diesem Gesetz des Wechsels stehen wir heute. Ihm will auch die Tragikomödie entsprechen. Die eintönigen Genres versanden.

In einem Aufsatz der „Münchener Allgem. Zeitung" hat Konrad Lange nachgewiesen, dass auch Goethe schon die „selbstbewusste Illusion" kannte und dass er den Kunstgenuss im modernsten Sinne auffasst als ein „Hin- und Herfallen" zwischen Inhaltsgefühl und Künstlerbewunderung (die zwei Vorstellungsreihen).

Noch in einem Punkte deckt sich Goethe völlig mit der Moderne. Der Künstler, sagt er, hat das sinnlich Höchste darzustellen, nicht das sittlich Höchste. Die Darstellung des Künstlers billigt nicht und tadelt nicht. Sie entwickelt die Gesinnungen und Handlungen in ihrer Folge. Der Handelnde ist immer gewissenlos. Es hat niemand Gewissen als der Betrachtende. Unter dem Handelnden im Goetheschen Sinne ist auch der Dichter verstanden. So formulierte Goethe die moderne Forderung, dass Kunst und Moral nichts miteinander zu schaffen haben.

Wenn wir das ganze 19. Jahrhundert überblicken, insbesonders in das Schlachtgewühl am Ende schauen, in das Finish, um einen sportlichen Ausdruck zu gebrauchen, so können, wir die Etappen unserer jüngsten Kunstentwicklung deutlich erkennen. Das ganze Jahrhundert ist ein Kampf um den Realismus. Seine Exzesse entstehen durch den schroffen Gegensatz zu den epigonenhaften Idealisten, die sich meilenweit von aller Lebenswahrheit und Lebenswirklichkeit entfernt hatten. Als die Subjektivität des Dichters hinzutrat, brachte sie zuerst ein lyrisches Element zur Geltung: die Stimmung. Im selben Lager, im Tempel der gleichen Kunstanschauung standen die schroffsten Gegensätze nebeneinander: Absolute Objektivität neben absoluter Subjektivität. Und beides verschmolz nun unter einem neuen

Banner. Es standen Dichter auf, die auf die objektive Berechtigung ihrer Subjektivität pochten. Sie sagten, ich bin so wie ich bin, weil mein Milieu mich dazu gezwungen hat. Wenn ich also mich und mein Milieu treu schildere, dann gebe ich ein wahres Wirklichkeitsbild, dann wird meine eigene Subjektivität zum Objekt. Das Milieu bekam einen neuen Namen. Man nannte es die Heimat. Und so wuchs als Schlussglied der Moderne die Heimatskunst auf deutschem Boden.

Schon im Jahre 1827 spottete Goethe über die Lazaretpoeten und die Lazaretpoesie, über die Dichter, welche bloss den Jammer und das Elend schildern. Er stellte ihnen eine gesunde Tyrtaeische Poesie entgegen, als den Schlachtgesang im Kampfe ums Leben. Ein solcher Tyrtaeus war Goethe sein Leben lang. Er machte denselben Entwicklungsgang durch wie unsere Poeten. Vom Realismus des Götz stieg er zur Romantik des zweiten Teiles Faust. Von der Natur kam Goethe nie los. Als Dichter und Forscher stand er ihr nahe. Und sein Naturalismus machte die notwendige Bahn zum Pantheismus. Goethe wurde und war Pantheist, weil er Realist und weil er Dichter war. Er sah die Schönheit rings um sich herum, er sah das Zweckmässigste im unscheinbarsten Ding und die notwendige Schönheit, das ist die Gottheit. Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt, steht der Dichter der Natur gegenüber. Einbildung und Gegenwart, wie Goethe sagt, Phantasie und Wirklichkeit, wie wir sagen würden, verhalten sich wie Poesie und Prosa. Es gab eine Zeit, da glaubte man, die Prosa würde ohne Poesie auskommen können. Diese Zeit ist überwunden. Wir sind mitten drin in einer förmlichen Flucht vor der Prosa. Die Symbolik ist entartet, die Mystik trat ihr Erbe an, die Prosa wird verhängt mit dunklen, mit nebeligen Schleiern. Auf die grelle Sonnenklarheit der achtziger Jahre folgen verdämmernde, verschwebende Töne, Halbdunkel und Ganzdunkel, Rätselphantasien, geheimnisschwer. Das Gesetz des Wechsels in der Kunstentwicklung! Das vom grellen Licht ermüdete Auge sehnt sich nach Ruhe. Auf jeden realistischen Exzess folgt ein mystisches Versinken. Das war immer so und wird immer so bleiben.

Die Dichter von gestern verachteten die Wirkungen der Distanz und der Beleuchtung. Sie bückten sich und uns mit

brillenbewehrtem Auge über die Dinge, um sie ja scharf in allen Details zu sehen. So schaut der Forscher, nicht der Dichter.

Und ist die Theaterwirkung nicht auf Distanz und Beleuchtung gestellt?! Die Stoffe sind beschränkt, die Probleme sind endlich; unbeschränkt und unendlich ist nur die Kunst, Stoffe und Dinge anzuschauen. Und da tut der alte Zaubermantel, den man vor kurzem erst mit einem Fusstritt in die Rumpelkammer stiess, die wunderbarsten Dienste. Denn um die Dinge der Erde recht zu sehen, muss man sich manchmal über die Erde erheben.

Ich zweifle nicht daran, dass wir mitten drin stehen in einer neuen Umwertung der künstlerischen Werte. Da und dort werden Versuche gemacht, wird ein Vorstoss gewagt, man nennt die Dinge noch nicht beim rechten Namen. Direktor Max Reinhardt könnte ruhig sein „Neues Theater“ in Berlin „Romantisches Theater“ nennen. War „Pelleas und Melisande“ nicht ein Erfolg der Romantik? Sind die Versuche mit den Dekorationskünsten des Malers Corinth nicht romantisch? Sprach der Erfolg von „Monna Vanna“ nicht eine unzweideutige Sprache? Dieser Erfolg fand im Deutschen Theater statt, im Feldherrnlager des Naturalismus. Ist das nicht seltsam? Hauptmann schrieb die Versunkene Glocke und das Deutsche Theater füllte mit Monna Vanna seine Kassen.

Was nun kommen wird? Es ist nicht schwer zu prophezeien. Die Zeit ist reif, sie braucht einen neuen Namen, einen neuen Führer, eine neue Fahne. Ein buntes Stück wird kommen. Ein Stück voll Farbe und Leben, voller Abenteuer. Gleichviel, ob komisch oder tragisch, Vielleicht, ja wahrscheinlich, beides zugleich. Denn die Tragikomödie ringt nach ihrem Rechte. Mit einem Male wird eine Schar Junger dastehen, die sich in allerlei Mummenschanz des Lebens vergnügen werden. Auch in der Mummerei mag tiefe Weisheit stecken. Für den Romantiker ist das Leben nur ein Maskenspiel. Und dann wird es gehen wie es immer ging. Das Morgen ist der Feind des Heute, sowie das Heute gegen Gestern aufsteht. Auch die Buntheit des Spieles, nach der wir uns heute sehnen, wird ermüden. Die Dichter der Zukunft werden ebenso gewiss ihre Pflichten gegen die reale Welt vergessen, wie dies die Romantiker

von einst getan haben. Und dann wird wieder einmal ein neuer Realismus kommen und triumphieren. Das ist der ewige Kreislauf. Aber doch steht immer ein Kreis über dem andern. Jede realistische Periode übergibt der kommenden Romantik neues Material, neue Stoffe, neue Ergebnisse. Und so steigt die Kunst von Kreis zu Kreis empor. Aber dieses Emporsteigen ist ein fortwährender Kampf, eine fortwährende Empörung. Wir stehen heute in den ersten Gefechten einer Revolution. Es geht um Freiheit und um Menschenrechte. Um die goldene Freiheit der Phantasie und um die heiligen Rechte des Menschen am Traume.



FÜNFTES KAPITEL

TECHNIK DES DRAMAS

Die Kunst ein Drama zu schreiben, kann weder gelehrt noch gelernt werden. Sie ist eine angeborene Fähigkeit, die Welt-Dinge zu sehen und wiederzugeben, eine besondere Art des schöpferischen Denkens, der Mitteilung seiner eigenen Persönlichkeit. Man wählt nicht die Kunst, die Kunst wählt einen; man wird nicht Dramatiker, man ist es oder ist es nicht. Wir haben längst aufgehört, die Menschen nach den vier Temperamenten einzuteilen. Mit weit mehr Recht könnte man die dichterischen Naturen nach der Art einteilen, wie sie das Erlebnis künstlerisch gestalten: der eine gestaltet es lyrisch, der zweite episch, der dritte dramatisch. Es gibt eine lyrische Weltanschauung so gut, wie es eine epische und eine dramatische gibt.

Alle Kunst muss dem Erlebnis entquellen. Das ist schon beinahe Gemeinplatz geworden. Und diesem Gemeinplatz entsprang die falsche Anschauung, es müsse ein Künstler viel erleben, um viel schaffen zu können, es müsse ein Liebesdichter viel lieben, ein Romancier viel in die Welt gehen. Es handelt sich aber gar nicht um das Quantum des Erlebten, es handelt sich gar nicht darum, was man erlebt, sondern wie man es erlebt, mit welcher Intensität man es aufsaugt, mit welcher Kraft man es innerlich in Psychisches umsetzt. Alle Poesie, nein, alle Kunst ist eine Umsetzung der Werte, eine Umsetzung äusserlicher physischer Werte in innerliche psychische Werte.

Um ein guter Menschenkenner zu sein, braucht man bloss einen Menschen gut zu kennen; um kein Narr des Weibes zu

sein, braucht man bloss in ein Weiberherz geschaut zu haben. Aber das Erlebnis ist nicht der Stoff, den der Künstler verarbeitet. O nein. Es ist ein alter Laienirrtum, der vom „Verarbeiten des Erlebten zu einem Kunstwerk“ spricht. Das Körperliche, Stoffliche des Erlebten muss ganz resorbiert sein, ehe sein Geist frei wird. Und der Geist des Erlebten — das ist nichts anderes als Welterfahrung, Menschenkenntnis, Herzenskunde. Der eine macht daraus ein Gedicht, der andere schildert die Welt im Roman, nachdem er also weise, sehend und kennend geworden, der dritte zeigt uns im Drama, wie in seiner Brust die Welt sich spiegelt. Die Epoche des Naturalismus, die gerade dem Körperlichen die grösste Aufmerksamkeit zuwendete, es mit photographischer Treue wiedergab, sich nicht genug tun konnte am Detail, gerade diese Epoche hat sich am meisten vom rein Stofflichen emanzipiert, hat für das sogenannte stoffliche Interesse nur Geringschätzung und Verachtung übrig gehabt. Nicht was der Dichter sah, wie er es sah, kam in Betracht. Das heisst mit anderen Worten: die Dichtung bekam einen Persönlichkeitswert wie nie zuvor, das individuelle Schauen war oberstes Gesetz. In einer Zeit, die sich gründlich und eingehend mit der Massenpsychologie beschäftigte, in einer Zeit, wo die Masse auf die Bühne trat als gewaltiger Körper (Hauptmann's „Weber“) stieg die Schätzung des Einzelnen und seiner Eigenart von Tag zu Tag. Das ist die Gleichströmung in der Kunst, der in der Philosophie die Strömung Stirner-Nietzsche entspricht. Dichtkunst wurde Herrenrecht.

Es gab eine Zeit, wo dieses Herrenrecht zu allgemeiner Anarchie führte. Das war die böse Zeit der undramatischen Dramen, die Zeit, wo die Stücke keinen Anfang und kein Ende hatten, wo man die Exposition verschmähte und sich um eine Lösung nicht kümmerte. Das war die Zeit, wo der konsequente Realismus verlangte, dass die Bühne nichts anderes bedeuten dürfe, als einen Ausschnitt des Lebens. Der Dramatiker sprengte alle Formen und Gesetze, der Lyriker hielt sich nicht mehr an die Poetik, jeder Schaffende schuf sich sein eigenes Gesetz oder beser gesagt, seine eigene Gesetzlosigkeit.

Aber diese Anarchie dauerte nicht lange. In den letzten Jahren mehrten sich die theoretischen Bücher über das Wesen der Kunstgattungen. Und die Ästhetiker werden heute nicht

müde, neue Untersuchungen über die Gesetze der Kunstgattungen anzustellen.

Gesetze der Kunst? Die sind nichts anderes, als Lebensbedingungen der Kunst. Jede Kunsttheorie muss Kunstphysiologie sein. Ein Kunstwerk kann ebensowenig leben, wenn es den Gesetzen seiner Gattung zuwiderläuft, als ein Mensch oder ein Tier leben kann, wenn ihm die Grundlagen seiner physiologischen Existenz entzogen werden.

Was ist nun das Wesen des Dramas?

In seinem guten und empfehlenswerten Buche „Das deutsche Drama“ (Berlin, Verlag Harmonie, 1900) definiert Karl Weitbrecht, das Drama als „eine aus Willenskonflikten aufsteigende, durch Willenskonflikte zu einheitlicher Handlung verkettete und durch Willenskonflikte interessierende, zusammenhängende Reihe von Begebenheiten, die einem zuschauenden Publikum auf einem bestimmten Schauplatze als lebendiges Spiel vor die ästhetische Anschauung gestellt wird.“

Im Drama handelt es sich immer „um ein menschliches Wollen, das sich in irgendeiner Weise an der Begebenheit entfaltet“. Und in diesem Wollen sieht Weitbrecht „die innerste Triebkraft des persönlichen Charakters.“ Das erklärt, warum im Drama nur psychische Kräfte ins Spiel kommen können. Physische Kräfte haben als solche keinen dramatischen Wert. Steht auch auf dem Theater Leib gegen Leib, so ist es doch immer nur das Seelische, das uns kümmert. Alles Körperliche ist nur ein Gleichnis. Der Wille aber ist der Weg von der Erkenntnis zur Tat, er ist die Umsetzung eines Bewusstseins in Handlung, er ist der aktive Ausdruck aller psychischen Kraft.

So oft uns eine neue Figur auf der Bühne entgegentritt, fragen wir uns: was will die? und „je rascher und sicherer wir merken, dass etwas gewollt wird und was, desto rascher und sicherer ist unser Interesse gewonnen“. Ein Dramatiker sieht jeden Charakter von der Willensseite; d. h. er sucht in jeder Seelenregung das Aktive. Und das ist auch, glaube ich, die beste Art, Menschenkenntnis zu gewinnen. Läuft doch unsere ganze Menschenkenntnis darauf hinaus, zu erfahren, was einer will und wie er will. All das, was uns die Menschen nahe bringt, was sie uns lieb und wert macht, was wir Herz und Gefühl nennen, ist doch nur eine Begleiterscheinung der

Willensvorgänge: es ist das blühende Fleisch um das Knochengerüst des Willens. Auch der Dramatiker darf uns nicht bloss die seelischen Knochengerüste geben: seine grösste Kunst besteht darin, uns diese Begleiterscheinungen der Willensvorgänge: Triebe, Stimmungen, Gefühle, wie sie bedingend und bedingt, ausgelöst und auslösend, im Willensspiel mitwirken, vor die Seele zu führen. Um dies zu können, muss der Dramatiker eine gewisse lyrische Begabung haben. Die Lyrik umspielt alle Höhen des Dramas.

Wie aber die Lyrik nie Selbstzweck im Drama sein darf, so darf es auch keine Tat, keine Begebenheit sein. Jede Tat, jedes Ereignis muss dazu dienen, einen Charakter in schärferer Beleuchtung zu zeigen; und die schärfere Beleuchtung gilt immer der Willensseite. Der Charakter ist im Drama das Primäre. Die Handlung entwickelt sich aus den Charakteren, ist um der Charaktere willen da. Das galt und gilt für alle Bühnen aller Nationen. Und es ist grundfalsch, wenn Weitbrecht meint, dieser Satz gelte „allerdings für das germanische Drama, bis auf einen gewissen Grad auch für das griechische. in geringerem Masse oder gar nicht für das romanische Drama." Warum nicht gar!!! Corneille, Racine, Calderon, Alfieri, Lope de Vega gingen ebenso von Charakteren aus, die sie in Handlungen uns zeigen wollten, wie Shakespeare oder Ibsen. Weitbrecht meint, die Idee des Stückes zu schaffen, sei des Dramatikers erstes und wichtigstes Geschäft. Auch darin irrt er. Der Dramatiker findet und sieht zuerst den Charakter. Aus dem Charakter entwickelt er die Handlung. Aus der Handlung entspringt die Idee, oft ohne Willen, ja manchmal auch ohne Wissen des Dichters. Darum ist es gar nichts Ungewöhnliches, dass man aus einem Drama mehr herausliest als der Dichter hineingab, dass der Hörer mehr empfängt als der Dichter ihm bot. Er bietet ihm Charaktere — nichts weiter! Es gibt nur Charakterdramen. Kein Künstler schreibt mit Absicht ein Ideendrama. Vor einigen Jahren unternahmen zwei französische Psychologen, die Herren Binet und Henri, eine höchst interessante Untersuchung über die Psychologie des Dramatikers. Ein Ergebnis ihrer Rundfragen bei den hervorragendsten französischen Bühnenschriftstellern war auch die Feststellung der Tatsache, dass es immer ein Charakter oder

die Gegenüberstellung mehrerer Charaktere (das ist eine Situation) sei, von der der Dramatiker ausgehe. Die Idee des Stückes, das, was man dann die Tendenz, die Moral usw. nennt, kommt erst lange, nachdem die Charaktere feststehen, dem Dichter zum Bewusstsein. Wenn also ein Dichter ausruft: „Ich habe eine Idee!“ so heisst das nur, dass er einen Menschen hat. Dass aber dieser Mensch dem Tendenzkreise, der Moralsphäre des Dichters entstammt, ist naturgemäss.

Es ist mir unbegreiflich, wie ein kluger und geistvoller Mann, der Paul Ernst ist, in seinem Ibsenbüchlein („Die Dichtung“ Berlin, 1. Band, Schuster & Loeffler 1904) in diesem wichtigen Punkte so irren konnte. Ernst behauptet nämlich, dass „die Perspektive des Interesses am Charakter für den Dichter immer die unrichtige ist, den darf nur die Situation interessieren, aus der muss er alles dichten.“ Ernst scheint es als Fehler zu empfinden, dass „bei Ibsens Brand kaum einmal eine Handlung aus der Situation kommt, sondern fast immer nur aus seinem Wesen.“ Und er kreidet es den „Kronprätendenten“ übel an, dass „im Knotenpunkt der Handlung ein Charakter steht (Bischof Nikolaus) statt eines Schicksales.“ Man kann das Wesen des Dramas nicht unrichtiger beurteilen.

„Aus dem Zusammentreffen der Charaktere mit dem, was ausser ihnen gegeben ist, entsteht eine Handlung,“ sagt Weitbrecht. Man kann noch weiter gehen: Aus dem Zusammentreffen des Tendenzkreises, der Moralsphäre des Dichters mit den Tendenzen der Mitmenschen, der Mitwelt, entwickelt sich die sogenannte „Idee“ des Stückes. Diese Idee ist der Reibungskoeffizient, der ausdrückt, wie sich die Anschauung des einzelnen zur Anschauung der Gesamtheit verhält. Hier hat der Soziologe im Kritiker einzusetzen, wenn er an die Betrachtung eines Kunstwerkes geht.

Es war ein Kennzeichen der Sturm- und Drangbewegung am Ausgange des 19. Jahrhunderts, dass sie alle Regeln und Gesetze des dramatischen Aufbaues, wie sie von Freytag und anderen kodifiziert waren, verwarf. Das Drama sollte ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit sein, und so verpönte man denn als der Wirklichkeit nicht entsprechend Steigerung und Höhepunkt, Moment der letzten Spannung, ja, sogar Exposition und Lösung. Von dieser dramaturgischen Anarchie sind wir

zwar längst zurückgekommen, aber auf der Trümmerstätte erhebt sich noch kein neues Gebäude.

Dunkel freilich fühlt man, dass Ibsen der grosse Lehrmeister der Technik sein könnte. Und zwar in doppelter Hinsicht. Die alte Freytagsche Dramaturgie baute ein Stück in der Weise, dass es zu einem Höhepunkte emporführte, worauf dann ein Sinken der Handlung folgte. Das moderne Drama setzt aber den Höhepunkt als Schluss. Das ganze Stück hindurch soll sich unser Interesse aufwärts bewegen. Die grösste Spannung erreicht Ibsen in seinem letzten Akt. Ein Zweites: Man hat Ibsens Dramen retrospektive Dramen genannt. Man hat gefunden, dass es eigentlich nur lauter fünfte Akte sind, die er gibt, und dass er, statt die Handlung vorwärts zu führen, rückwärts gewendet, Vergangenheiten aufdröselt. Was Ibsen tat, war aber im Grunde genommen nichts anderes, als dass er uns zeigte, wie die Gegenwart durch die Vergangenheit bedingt ist. Wir kommen vollständig voraussetzungslos ins Theater. Wir sollen vom Dichter erfahren, wer die Menschen sind und was sie bedeuten. Darum ist das sog. Künstlerdrama unkünstlerisch, weil nicht der Dichter die Bedeutung der auftretenden Menschen erklärt, sondern unser Schulwissen. Und es muss immer für die Bühne bedeutungslos sein, wie die Helden heissen. Wie immer Wallenstein hiesse, Schillers Drama würde an seiner Bedeutung nichts verlieren, und König Ottokars Glück und Ende würde uns auch ergreifen, wenn es sich um einen Fabelkönig in einem Fabellande handelte. Ein Mensch wird aber, wie er ist, durch die Umstände, durch die er gegangen ist. Um sein Denken und Handeln zu verstehen, müssen wir wissen, was hinter diesem Handeln liegt. Darum ist notwendig, dass die Vergangenheit in das Gegenwartsdrama hineinspielt. Die alte Technik exponierte kurz und rasch. Insofern hier der wirkliche Vorgang des Stückes in Frage kommt, ist dieses Gesetz ewig gültig. Aber wichtiger noch als die Handlung sind uns ja die Charaktere. Und um diese zu exponieren, d. h. um sie plastisch zu gestalten, braucht der Dichter alle Akte seines Stückes. Wenn heute ein Dramatiker die alte Technik anwendet, und nur mit der Gegenwart beschäftigt, die Vergangenheit der Menschen in den ersten Szenen des ersten Aktes abtut, dann fühlen wir, dass die Menschen blutlos sind, flache

Papierfiguren, dass ihnen Plastik und Leben fehlt. So sehr ist das Bedürfnis in unser Gefühl übergegangen, den Menschen aus seiner Vergangenheit wie aus seinem Milieu emporwachsen zu sehen.

Die Technik des Dramas beginnt beim Modell des Dichters.

Kein Mensch kann aus dem Bannkreis seiner Sinne heraus, kein Mensch kann etwas erfinden, was nicht — in seinen Teilen wenigstens — schon auf Erden war, was er nicht, in seinen Teilen wenigstens, wenn auch in anderer Form, in anderer Zusammensetzung der Teile, gesehen, gehört, erfasst, begriffen hat. Unsere ganze geistige Tätigkeit ist nur ein ewiges Reproduzieren, Kombinieren und Variieren des durch die Erfahrung Gewonnenen. Im Buchstaben-Alphabet sind sämtliche Dichterwerke, die je geschrieben wurden und je werden geschrieben werden, enthalten. So enthält auch das Leben, das uns umgibt, die Stoffe sämtlicher Kunstwerke, die der Menschengeist jemals geschaffen hat und schaffen wird. Der Künstler — gleichviel, ob Maler oder Dichter — geht nun durchs Leben. Er sieht und hört. Er betrachtet die Menschen, die Natur, er liest Bücher und lässt so Vergangenes auf seine Sinne wirken, er hört, was um ihn her gesprochen, gelehrt wird. Sein Unterbewusstsein speichert alle diese Schätze der Erfahrung auf. Dieses Unterbewusstsein ist die eigentliche Werkstatt des Künstlers. Hier gehen die Erfahrungen selbständig gleichsam chemische Verbindungen ein, die der Geburt der künstlerischen Idee vorangehen. Eruptiv dringt dann diese Idee ins Bewusstsein. Nun beginnt die Verstandesarbeit des Schaffens. Nun wird die Idee ausgebaut, in Wort und Schrift, in Farbe oder Stein umgesetzt. Dabei fliesst aus der subliminalen Sphäre immer neues Material. Der wache Mensch im Künstler ist nur der Handlanger des Träumers in ihm.

Aber dieser wache Mensch muss auch Kontrolle üben und darf die Gebote der Wirklichkeit nicht aus dem Auge lassen. Ein solches Gebot der Wirklichkeit für den Maler oder Bildhauer heisst Anatomie. Um nun seine Traumgestalten in wirklichkeitsgerechte Menschen verwandeln zu können, bedarf der Maler des Modells. Er braucht kein Modell für seinen Nero, seinen Prometheus, seinen Wallenstein oder seinen

Kohlenarbeiter, sondern er braucht das Modell, damit sein Nero, sein Prometheus, sein Wallenstein, sein Kohlenarbeiter, wie er ihn „im Geiste geschaut“, d. h. im Unterbewusstsein gebildet, auch als wirklicher Mensch mit richtigen Muskeln, Knochen usw. erscheine, gehe, stehe, Schwert oder Hammer führen könne. Das Modell ist ihm eine anatomische Hilfe.

Ehe der Nero oder der Kohlenarbeiter aber dem Maler zum Bewusstsein gekommen, hatte der künstlerische Instinkt — oder wie man sonst den geistigen Rezeptionsapparat der Schaffenden nennen mag, sein Urbild schon irgendwo gesehen. Das heisst natürlich durchaus nicht, dass der Maler einem Menschen begegnet sein muss, der wie ein Nero aussah. Nein, eine Gebärde, ein Wort, eine Linie, eine Farbe braucht ihm bloss durch irgend eine Ideenassoziation Neronisch erschienen zu sein. Das war die Urzelle. Um diese kristallisierte sich die vollkommene Gestalt des Nero. Der ganze Vorgang kann sich automatisch ereignet haben. Der Künstler mag den Anlass der inneren Bildung vergessen, ja, er mag vielleicht überhaupt nicht imstande sein, sich darüber Rechenschaft abzulegen. Aber dieser äussere Anlass muss vorhanden gewesen sein. Alle Kunst ist nur Wirkung äusserer Ursachen, die in Innerliches umgesetzt worden ist. Die primäre, äussere Ursache ist das erste Modell des Künstlers. Wir wissen ja aus zahlreichen autobiographischen Aufzeichnungen und Geständnissen von Dichtern und Malern, wie diese oder jene ihrer Bekanntschaften das Urbild dieser oder jener Figur geworden ist. Nun geht der Künstler, nachdem der geheimnisvolle Akt innerlicher Inkubation und psychischer Umwandlung vorüber ist, an die Ausführung seines Werkes. Der Maler braucht jetzt ein zweites Modell, eben die anatomische oder koloristische oder kostümliche Hilfe. Auch der Dichter braucht solche Hilfen. Und er bedient sich etwa dazu eines Schauspielers, dem er die Rolle auf den Leib schreibt, immer erwägend, ob der Schauspieler das und jenes wird machen oder treffen können. Der Schauspieler ist dabei nicht viel mehr als der Mannequin des Malers, der Neros Kostüm trägt. Oder der Dichter sieht das Gebilde seiner Phantasie mit fast greifbarer Realität vor seinem inneren Auge. Diese Fähigkeit, das Traumbild zu objektivieren, ist ja das Merkmal der schöpferischen Phantasie. Für den Künstler

hat der Traum oft mehr Realität als das Leben. In den meisten Fällen aber ist der Dichter selbst sein eigenes und bestes, zweites Modell. Der Dichter charakterisiert seine Gestalten, indem er seine eigene Persönlichkeit spaltet. Er spielt selbst alle Rollen seines Stückes oder seines Romans. Jede einzelne seiner Figuren ist nur ein Abbild von einem Teil der Persönlichkeit des Künstlers selbst, eines Teiles, der nun eigenes, selbständiges Leben gewinnt. Diese Fähigkeit, sein Ich zu spalten, jede seiner eigenen Eigenschaften zu individualisieren, ist dem Künstler eigentümlich. Sie ist seine Stärke und seine Begrenzung. Denn er kann schliesslich nur das gestalten, was in ihm ist. Wer kein Partikelchen Nero in seiner Seele hat, der wird nie einen möglichen Nero auf die Beine stellen. Die Verdoppelung der Persönlichkeit ist aber auch eine pathologische Erscheinung, die gerade in den letzten Jahren klinisch trefflich beobachtet worden ist. Hier ist die Brücke, die vom Genie zum Kranken oder vielmehr zum Abnormen führt.

Kein Künstler kann der Mitarbeiterschaft der Lebendigen entraten. Diese Mitarbeit ist eine doppelte: eine gebende und eine empfangende. Das Leben gibt dem Dichter Vorbilder und Urbilder seiner Werke und es schafft ihm auch das Publikum, für das er schreibt, malt oder spricht. Um über das Leben und das Publikum Macht zu gewinnen, produziert der Künstler. Denn auch in ihm lebt das gewaltigste und ursprüngliche Bedürfnis des Menschen, der Wunsch, Ursache zu sein, der Trieb nach der Macht. Das Kind jubelt, wenn es Ursache ist, dass ein Ding klirrend zur Erde fällt, der Dichter fühlt Befriedigung, wenn Leser und Hörer im Banne seines Geistes stehen. Prof. Karl Groos schreibt in seinem schönen Buche über Die Spiele der Tiere: „Bei jedem Kunstwerk ist ein äusserer Zweck mehr oder weniger deutlich vorhanden, nämlich der Zweck, auf die Zuhörer oder Zuschauer einzuwirken. Worin besteht aber dieser Zweck? Er ist im tiefsten Grunde einfach wieder die ursprüngliche Freude am Erfolg, die Freude an der Ausdehnung unserer Machtsphäre .... Je höher ein Künstler steht, desto mächtiger wird bei ihm der reale äussere Zweck wirken, durch das Mittel des Kunstwerkes auf andere Seelen Einfluss zu gewinnen. Das Kunstwerk ist immer ein Mittel, um durch Suggestion die Mitmenschen unter

die geistige Herrschaft seines Schöpfers zu bringen.“ In diesem Sinne ist jeder Künstler ein sozialer Führer. Er wirkt nicht durch den direkten Befehl: seid so oder so, tut das und lasst jenes — er wirkt weit mehr durch das Gesetz der inneren Nachahmung, der ästhetischen Einfühlung. Seine Leser und Hörer fühlen mit, was die Helden des Dichters tun, sie ahmen in ihrer Seele unbewusst dieses Tun nach — darin besteht ja aller künstlerische Genuss! Geniessen heisst Mitfühlen. Am starken Bande des Gefühls hält der Künstler sein Publikum. Und so ist jeder ästhetische Genuss ein sozialer Faktor. Macht über andere gewinnen, Ursache sein, heisst aber auch frei sein oder besser gesagt, sich frei fühlen von anderer Macht, von anderer Zwang. So ist der Dichter mit seinem gesteigerten Machtbedürfnis denn der geborene Freiheitsschwärmer und Freiheitsheld. Der ist kein Künstler, der nie nach Freiheit rang!

So lebt der Künstler in steter Wechselwirkung mit seiner Umgebung, seiner Um- und Mitwelt, gebend und nehmend, befruchtend und befruchtet. Er ist des Publikums wegen da, wie das Publikum seinetwegen da ist, er nimmt seine Vorbilder aus dem Kreis seiner Erfahrung und er liefert selbst wieder die Vorbilder für die seine Werke Geniessenden. Er hängt von den Kreaturen ab, die er macht. Er ist ihr Knecht, wie er der Knecht seines künstlerischen Temperamentes ist. Dieses Temperament heisst ihn Pinsel oder Meissel ergreifen, heisst ihn ein Epos oder ein Drama schreiben.

Alle Kunst ist Kollektivarbeit — das Produkt der Um- und Mitwelt. Zur Umwelt gehört natürlich auch die Tradition, die aus Büchern geschöpfte, durch andere überlieferte Erfahrung. Der Künstler steht unter dem bestimmenden Druck dieser Um- und Mitwelt. Er muss schaffen — er, der Führer, ist nur ein Produkt der Menge, die er führen soll, freilich, ihr geläutertstes, reifstes und reinstes Produkt. Es gibt kein Werk, das ein einzelner schafft. An jedem Drama, an jedem Roman, an jedem Gedicht schafft alles mit, was den Dichter umgibt — und das ist eben das, was ihn zum Dichter macht. Er gibt nur das geistige Band. Und dieses Band spinnt und knüpft er unbewusst — im Traume!

Aber so unbewusst, so traumhaft die erste Arbeitsstufe

des Dramatikers sein mag, so bewusst muss er vorgehen, wenn er an den Ausbau des Stückes geht. Da glaubte man freilich früher, man könne Regeln aufstellen und die Technik des Dramas liesse sich in Paragraphe und Gesetze sperren. Die „fünf Teile und drei Stellen“ (Einleitung, erregendes Moment, Steigerung, Höhepunkt, tragisches Moment, Umkehr, letzte Spannung, Katastrophe) der Freytagschen Dramaturgie galten als sakrosankt. Und in den sechziger Jahren, just in der Zeit des grössten dramatischen Tiefstandes, erschien eine Unzahl von Epigonenstücken, die nach diesem Schema höchst korrekt und langweilig gebaut waren und längst vergessen und verschollen sind. Nein, so eng geschnürt, so eingepresst ins Mieder der starren Regel ist unser Drama nicht mehr. Es haben sich ganz andere Gesetze entwickelt oder besser gesagt, es sind ganz andere Gesetze in der Entwicklung begriffen. Gesetze, die sich auf den Zuschauer beziehen, denn die Technik des Dramas entspringt der Psychologie des Zuschauers. Walter Harlan sagt in seiner „Schule des Lustspiels“ mit vollem Recht, dass eine verlässliche Dramaturgie nur von einer empirischen Psychologie des Zuschauers ausgehen könne.

Wenn wir auch über das Doktrinäre in Gustav Freytags „Technik des Dramas“ heute hinaus sind, gewisse Fundamentalsätze des Dichters Freytag werden immer gelten. Und dazu gehört der Satz, dass „das höchste Dramatische im Durcharbeiten der Empfindung in der Seele bis zur Tat“ bestehe. Die Kunst der Vorarbeitung, die Kunst zu zeigen, wie der Wille reift, der Entschluss keimt, das ist die wichtigste Technik des Dramatikers. Sie setzt voraus, dass die Bühne mit Überraschungen nichts zu tun hat. Die Leute auf dem Theater mögen mit versteckten Karten spielen, das Publikum muss immer in die Karten sehen können. Es muss von vornherein eingeweiht sein, von vornherein absolut sicher wissen, um was es sich eigentlich handelt, was geschehen muss. Das ist der kategorische Imperativ des Tragischen. Die unerbittliche Notwendigkeit muss regieren. In den Dienst dieser Notwendigkeit darf der Dichter auch den Zufall stellen. Es gibt Zufälle im tragischen Leben, die auf uns wirken wie eine notwendige Konsequenz. Da wir immer gesagt haben, dass das Drama vom Charakter ausgehe und dass es seine oberste

Aufgabe sei, uns den Menschen zu zeigen, so gilt es für den Dramatiker, uns seine Helden in solchen Konflikten vorzuführen, die Charakter und Charakterentwicklung am besten beleuchten.

Auch in einem Zufall kann ein Charakter sich betätigen. Und darum ist der Zufall im Drama möglich, ja sogar oft notwendig. Wir sagten, es gäbe auf der Bühne keine Überraschung. Über den Ausgang eines Stückes ist das Publikum vom ersten Augenblick an im klaren. Nur das Wie bleibt verschleiert. Und die Spannung im Drama besteht eben darin, dass der Zuschauer weiss, wohin der Held kommen muss, aber nicht weiss, auf welchem Wege er dahin gelangen wird. Je schwieriger der Weg sich gestaltet, je mehr Hindernisse sich auftürmen, desto grösser ist die Spannung. Da kann es überraschende Wendungen geben, da kann die Erfindung des Dichters ihr verblüffendes Spiel treiben. Aber bei allen Überraschungen im Detail, bei allen Überraschungen im Wege dürfen wir keinen Augenblick im Zweifel sein, dass die Dinge doch so enden werden, wie sie enden müssen. Ein Beispiel wird das Gesagte am besten illustrieren. Die französischen Dramatiker der Gegenwart lieben, ganz im Gegensatz zu den deutschen Anschauungen, die Überraschung auf der Bühne um jeden Preis. Da wurde im vorigen Jahre in der Comédie Française ein Drama von Paul Hervieu gegeben „L'Enigme". Das Stück ist ganz auf die Überraschung des Zuschauers gestellt. Es lebt von der Spannung der Ungewissheit. Zwei Brüder hausen mit ihren Frauen in einem Jagdschloss. Ein Hausfreund ist auch da. Wir erfahren zu Beginn des ersten Aktes, dass dieser Hausfreund nächtlich eine der beiden Damen besucht. Aber welche? Das ganze Stück legt uns der Dichter die Vexierfrage vor: wer ist die Schuldige? Bald glauben wir, Leonore müsse es sein, bald erscheint uns wieder Gisela als die Ehebrecherin. Der Hausfreund wird eines Morgens, als er eben von seinem Abenteuer kommt, von beiden Gatten erwischt. Die Vexierfrage wird tragisch: wer ist der Gehörnte, wer hat das Recht auf Rache? Schliesslich tötet sich der junge Mann und jetzt erst gesteht die Schuldige, dass sie es war, von der er kam. Hätte ein deutscher Dichter diesen Stoff gefunden, so wäre es sein erstes gewesen, uns, dem Publikum, die Schuldige zu bezeichnen. Dann hätte der künstlerische Effekt

nicht vor dem roh Stofflichen zu weichen gebraucht. Das englische Kriminalstück, wobei das Publikum in atemloser Aufregung dasitzt und seine Spannung darin besteht herauszukriegen, wer der Schuldige ist, wird bei uns sehr gering geachtet. Gewiss mit Recht. Wir müssen gespannt sein auf die Entwicklung der Charaktere, auf die Lösung der Gegensätze, auf das Wie der Entwicklung. Jedes Drama ist ein Kampf, und über den Ausgang dieses Kampfes können wohl die Kämpfer, nicht aber die Zuschauer im Zweifel sein.

„Greifen darf ein Dramatiker nur dahin, wo es einen Kampf gibt, d. h. in der Handwerkssprache: einen Konflikt", sagt der in praktischen Dingen sehr erfahrene Avonianus in seiner „Dramatischen Handwerkslehre". Jeder Konflikt ist ein Kampf. Er kann zwischen Menschen spielen, zwischen Gefühlen, zwischen Pflichten, aber das Dramatische hört sofort auf, wenn das Gegensätzliche erlischt. „Die höchste Einheit dieses Kampfes ist die Machtfrage: wer ist der Stärkere?" sagt Harlan. „Also ist auch die höchste dramatische Einheit notwendig eine Machtfrage. Die Machtfrage: welches Motiv, welcher Trieb, welcher Wille wird siegen? regiert jedes Drama, das ich kenne und muss jedes regieren, das geschrieben wird." Die Einheit der Machtfrage muss also die Achse im Bau eines Stückes sein. Dieser Einheit im Werke entspricht auch die Einheit der Spannung im Publikum. Harlan findet zwei gute Worte: die Getrostspannung regiert das Lustspiel, die Bangspannung die Tragödie. Die Kunst des Dichters besteht immer darin, die Spannung auf den Ausgang des Kampfes möglichst bald zu erregen. Mit anderen Worten, das Publikum muss so bald als möglich wissen, um welchen Kampf es sich auf der Bühne handeln wird. Exposition in unserem Sinne besteht also darin, dass uns gezeigt wird, wer die Kämpfer sind und was der Kampfpreis ist. Mit der Kriegserklärung der gegnerischen Mächte, seien es nun Mächte der Aussenwelt oder Innenwelt, Menschen, Gedanken, Triebe, Gefühle, beginnt allemal das Stück. Sehr hübsch und klar spricht es Harlan aus: „Die in der Entscheidung des dramatischen Krieges sichtbare Antwort auf die Machtfrage ist der Gedanke des Dramas, der also mit vollkommener Notwendigkeit in die Formel eingehen muss: „A ist stärker als B." Und er fügt hinzu: „Ein drama-

tisches Problem ist eine Machtfrage, die über den vorgestellten Fall hinaus die Gemüter erregt." Erregung der Gemüter! Darauf baut sich ja die Theaterwirkung auf. Und wir wissen es ja, dass diese Erregung durch die Einfühlung des Zuschauers zustande kommt. Das Miterleben eines tragischen Konfliktes ist für den Zuschauer das Seelenereignis, das er im Theater sucht. Der Zuschauer kämpft die Kämpfe des Helden geistig mit, ist mit ihm gross und siegreich, mit ihm verzweifelt, teilt seine Furcht und seine Freude, wird eins mit ihm in seinen Wonnen und seinen Schmerzen. Der grosse Genuss im Theater besteht darin, Gefühle von grosser Intensität und von einer Art, die uns das Leben nicht schenkt, durchzuleben. Darin liegt die Wonne des Leides, das wir im Theater durchmachen.

Wir haben bis jetzt, so oft wir von der Illusion sprachen, fast immer nur am Trauerspiel exemplifiziert. Das Gesetz der Einfühlung erklärt vortrefflich alle tragischen Wirkungen. Aber im ersten Augenblick scheint es unzureichend für das Lustspiel. Wie, wird man sagen, es sollte ein Vergnügen sein, etwa mit einem geprellten Ehemann seine Hörner wachsen zu fühlen? Es sollte einen Genuss bedeuten, mit irgendeinem Schwachkopf durch tausend Ängste zu schwimmen? Das ist gewiss nicht der Fall. Die Freude am Lustspiel besteht just darin, dass wir uns immer wie der Onkel Nolte sagen, „denn Gott sei Dank, ich bin nicht so". Wir fühlen uns dem Opfer des Lustspiels — ein Exempel wird ja meistens an einem Opfer demonstriert — überlegen, wir empfinden unsere eigene Kraft mit sieghafter Freude gegenüber der Schwäche, dem Ungeschick, der Dummheit, der Verblendung, dem Hochmut oder wie sonst die menschliche Art oder Unart heisst, die auf der Bühne zu Falle kommt. „Komische Lust", sagt Walter Harlan, „ist ein Kraftgefühl, dass durch die Blamage eine Schwäche entsteht". Harlan sagt uns aber nicht, und das ist meiner Ansicht nach das Entscheidende, dass dieses Kraftgefühl dadurch gewonnen wird, dass der Dichter den Zuschauer zu sich auf seinen Standpunkt heraufhebt, ihn zwingt, mit seinen Augen zu sehen, mit seinem Herzen zu fühlen. Man muss das Wort „packen" im Theater wörtlich nehmen. Der Theaterdichter, der nicht mit starker Hand den Zuschauer so gepackt hält, dass er für die Dauer des Abends nicht einen Zoll breit von

ihm weichen kann, der nicht alle Macht über den Hörer gewinnt, hat ausgespielt. Das Kraftgefühl der komischen Lust muss also der Dichter dadurch entwickeln, dass er sich einen Standpunkt erobert, von dem aus er das Leben beherrscht. Einfühlung beim Lustspiel heisst also Mitgehen mit dem Dichter. Mit ihm lachen und mit ihm sich stark fühlen, mit ihm erhaben sein über die Niedrigkeiten, mit ihm die Schwäche verachten, mit ihm die des Foppens Würdigen foppen. Was wir im Leben und in der Kunst am meisten suchen, ist immer eine Steigerung unseres Kraftgefühls. Darum erfolgte eine so starke Reaktion gegen den Naturalismus, weil alle seine Werke unser Kraftgefühl herabsetzten. Es liegt in der Natur des Menschen, dass er auch manchmal die Demütigung sucht und sein Haupt mit Asche bestreut. Aber er wird dem Retter zujubeln, der ihm wieder Kranz und Krone aufs Haupt setzt. Darum jetzt allerorten die grosse Sehnsucht nach dem Lustspiel. Lachen befreit, Lachen erlöst, Lachen macht stark. Im Lachen kann Empörung liegen und Überlegenheit, Sieg und Triumph. Darum ist solche Macht dem Lachenerreger in die Hand gegeben. Darum galt immer der Schalksnarr als der Weisesten und Gefährlichsten einer. Wenn man die Dinge von seinem Standpunkt betrachtet, dann verliert man den Respekt vor ihnen. Wenn man den Sprung des Narren mitmacht, springt man über die Köpfe der Menschen. Die Theoretiker des Lustspiels sprechen leider fast immer nur von dem Narren, *über* den man lacht und nicht vom Narren, *mit* dem man lacht. Und das ist doch eigentlich der richtige Lustspielheld. Der Held mit Schellenmütze und Pritsche. Die Posse, der Schwank, das niedrige Genre mag sich mit dem Narren, über den man lacht, allein begnügen. Zur Dichtung, zum Lustspiel wird das lustige Stück erst, wenn die Einfühlung des Zuschauers ihm einen erhöhten Genuss bereitet. Also wenn das Mitgehen mit dem Dichter oder mit seinen Helden unser Kraftgefühl steigert, unsere Gefühle bereichert.

Das Lustspiel braucht ebenso wie das Trauerspiel die Stimmung. Stimmung im Drama ist ein lyrisches Element. Stimmung ist die Lyrik des Milieus. Der Dichter erzeugt sie, indem er in unserer Phantasie Erinnerungstöne anschlägt. Stimmung ist Einfühlung kraft vergangener Vorstellungsbilder.

Vergangenheit und Gegenwart sind hier die beiden Vorstellungsreihen, deren Wechsel uns ergreift, rührt oder erheitert. Indem der Theaterdichter die Vorstellungen zu Hilfe ruft, die in unserem Bewusstsein schlummern, spinnt er das Netz der Stimmung um unsere Seele. Eine Mondnacht, eine Geissblattlaube, schwere Wolken am Abendhimmel, ein sonniges Gärtchen erwecken nur dann die Stimmung in uns, wenn diese Bilder einen Widerklang in unserer Erinnerung wecken. Nun ist es gewiss viel leichter, tragische Stimmungen zu erregen als komische. Denn zur rechten Lustspielstimmung bedarf es eines Aufschiessens heiterer Erinnerungen, über die wir leider nicht in so reichem Masse verfügen, wie über trübe Vorstellungsbilder. Kann es eine schönere Aufgabe für einen Dichter geben, als den Schatz heiterer Lebensbilder in uns zu mehren? Es ist leider eine sehr verbreitete und durchaus falsche Vorstellung der deutschen Gelehrten, dass das komische Genre tiefer stehe als das tragische. Sogar Konrad Lange sagt in seinem wundervollen Buche „Wesen der Kunst“, dass „die meisten ästhetisch Gebildeten einen tieferen und echteren Genuss an der Tragödie als an der Komödie haben“. Das ist wohl nur deswegen der Fall, weil wir so wenig gute Lustspiele haben und weil unsere Dichter noch zu wenig zu dem Bewusstsein durchgedrungen sind, dass das beste Mittel, die Widerwärtigkeiten des Lebens zu besiegen, darin besteht, darüber zu lachen. Der Humor ist Erlöser und Befreier.

Indem wir das Kampfprinzip im Drama als oberstes Prinzip aufstellten, können wir uns heute alle Untersuchungen und Debatten über das Wesen des Tragischen erleichtern. Es passt vollkommen in unsere heutigen Anschauungen, was Heinrich Bulthaupt vom Tragischen sagt. „Der tragische Held“ heisst es in seiner „Dramaturgie des Schauspiels,“ „ist vor allem anderen dazu berufen das Gesetz der dramatischen Notwendigkeit darzulegen. An dem Helden stellt sich die Notwendigkeit am Ausgeführtesten dar, insofern er der Täter seiner Taten und sein Untergang die Folge seines eigenen, nicht eines fremden Verhaltens ist. Insofern er handelt und das, was ihn endlich zugrunde richtet will, ist er dramatisch, insoferne er übersieht, dass sein Wille sein Verderben ist und ihm den (im engeren Sinne ungewollten) Untergang bringt ist er tragisch. Der

Zusammenhang der Anfänge der dramatischen Handlung mit dem Ausgang geht bei der dramatischen Hauptperson so weit, dass ihr Untergang sich uns als die notwendige, einzig mögliche Folge ihres Handelns und Betragens darstellt." Wir verlangen freilich noch, dass das Handeln und Betragen der Ausdruck des Charakters sei. Nicht nur die Katastrophe muss die notwendige Konsequenz der Tat sein, auch die Tat muss notwendigerweise dem Charakter entspringen. Fest steht über allen Theorien, dass die Voraussetzung des dramatischen Interesses der Kampf ist. Darum sind passive Helden, Willenskranke und Willensschwache, denen die Möglichkeit des Entschliessens fehlt, für das Drama unbrauchbar und alle die Stücke, die eine Zeit lang auf der modernen Bühne im Schwange standen und uns Menschen zeigten, denen der Wille fehlte, sind rasch und unrühmlich gestorben.

Natürlich hängt das Interesse, das wir am dramatischen Spiele nehmen, von der Art des Kampfes ab, in den der Dichter seine Helden verstrickt. Und es liegt in der Natur der dramatischen Wirkung — also in der Möglichkeit der Einfühlung — dass jene Kämpfe uns am meisten erregen, deren Problem uns selbst am meisten tangiert. Darum wird das Liebesdrama niemals aufhören uns zu bewegen. Darum spielt das soziale Drama zu einer Zeit, wo die soziale Frage immer grössere Kreise zieht, seine grosse Rolle. Das soziale Drama ist aber nichts anderes, als die Anschauung des Einzelnen im Widerspruche mit den Anschauungen seiner Umgebung. Die Kampfformel heisst: Individuum contra Gesellschaft. Und dieses Individuum wiederum ist nichts anderes als der typische Vertreter einer ganzen Reihe von Individuen. Deswegen ist Ibsen der grosse Meister des modernen Dramas, weil er uns für das soziale Drama die Formel gegeben hat. Der Kampf, den er uns auf der Bühne zeigt, ist nur ein Symbol für Weltanschauungskämpfe. Von kleinen Leuten in kleinen Verhältnissen in kleinen nordischen Städten sprechen seine Stücke. Aber hinter diesen kleinen, vielleicht unbedeutenden Menschen steht das ganze moderne Europäertum. Der Dramatiker von heute ist immer ein Ethiker. Er zeigt uns den Ethos des Einzelnen im Widerspruch mit dem Ethos der Umgebung. Und die Lösung des Konfliktes muss durchaus nicht die Lösung des

Einzelfalles sein, sondern nur die Bejahung oder Verneinung der aufgerollten ethischen Frage. Darum ist wohl ein Drama denkbar ohne eigentlichen völligen Abschluss der Handlung (siehe Nora). Nicht die Handlung muss schliesslich gelöst werden, sondern unsere ethische Spannung.

Das Ausdrucksmittel des Dramas ist der Dialog. Er ist es heute in weit höherem Masse als früher, wo die brutale Handlung, das Geschehen an und für sich als Hauptsache betrachtet wurde. Heute, wo wir in der Tat, in der Aktion nur den Ausdruck des Charakters sehen, müssen wir die Fäden zwischen Charakter und Tat deutlich wahrnehmen. Und dazu dient das dramatische Gespräch. Es ist völlig verschieden vom dramatischen Gespräch vergangener Epochen. Da hat die realistische Bewegung ihr Gutes getan. Sie hat die Sprache des Alltags auf die Bühne versetzt und mit der berühmten „schönen Sprache“, mit den Tiraden, mit der deklamatorischen Poesie gebrochen. Sie tat allerdings des Guten zu viel. Plattheit und Banalität machten sich breit. Aber schliesslich entwickelte sich aus dieser realistischen Sprachbewegung der charakteristische Dialog, wie ihn Ibsen mit souveräner Technik gebraucht. Der Dialog soll dazu dienen, einerseits die auftretenden Menschen zu kennzeichnen, andererseits ihr Tun vorzubereiten. Der Dialog selbst ist nur eine Ausdrucksform des Kampfes, ein Kampfmittel. Er darf nicht verweilen, er muss fortschreiten.

Eine eigentümliche Rolle nimmt heute der Monolog ein. Rudolf von Gottschall hat in einem seiner letzten Bücher dem Monolog ein längeres Essay gewidmet. Es empört ihn, dass die Modernen dem Monolog ausweichen, ja zum Teil ihn verpönen. Er geht von dem scheinbar richtigen Satze aus, dass unser inneres Leben sich in Monologen bewege — in Wahrheit bewegt es sich in lauter dialogischen Kämpfen zwischen Innenmächten — und kommt zu dem ganz falschen Schlusse, eine dramatische Tat könne schärfer vom Monolog beleuchtet werden als vom Dialog. Ja, er hält in kurioser Verblendung sogar den Dialog für die schwächere Form der Seelenoffenbarung und meint, das Selbstgespräch sei unentbehrlich für die Charakteristik, da es der innersten Seelenmalerei den freiesten Spielraum gewähre. Und schliesslich glaubt er sogar als Dogma verkünden zu können, dass wichtiger noch als im Trauerspiel

der Monolog im Lustspiel, besonders im Intriguenlustspiele sei. Da sei er überhaupt ganz und gar nicht zu umgehen!! „Denn, wenn eine Person des Stückes eine Intrigue ersinnt, für die sie keine Mitwisser brauchen kann, deren letzten Zwecke nur ihr allein bekannt sind, so muss doch das Publikum in dieselbe eingeweiht werden — und dafür gibt es kein anderes Mittel, als den Monolog!“ Über diese dramatische Technik, die auf solche Weise sich des Monologes bediente, sind wir gottlob längst hinaus. Allerdings gibt es Momente, wo der Monolog geboten ist — aber im modernen Drama ist der Monolog eine lyrische Hilfe, eine Eruption des Affektes, ein Überschäumen des Gefühls — keine technische Notbrücke. Der Dialog ist die Seele des Dramas, seine primitivste und höchste Form. Und so sehr auch diese Form vervollkommt worden ist und trotz ihres heutigen Grossmeisters Ibsen, sie ist immer noch höherer Volkommnung fähig und gewärtig.

Wenn wir aber auch die Natürlichkeit der Sprache im modernen Drama als einen Gewinn betrachten, so sind wir gewiss weit davon entfernt, Vers und Reim gering zu achten. Das war Mode als der Naturalismus aufkam. Heute hat der Vers seine alten Rechte auf der Bühne wieder erobert und ist zu neuer Macht wieder geboren worden. Der Vers im Drama hat einen doppelten Zweck. Er ist vor allem ein Mittel der Stilisierung. Was ist Stil? Konrad Lange kommt — in einem Aufsatz über „Goethes selbstbewusste Illusion“ — zu einem sehr wichtigen Gesetz der Ästhetik: „Je mehr die Kunst nach Naturwahrheit strebt — und dieses Streben tritt im Laufe der Entwicklung immer stärker hervor —, um so mehr muss der Künstler gleichzeitig danach streben, das Kunstwerk von der Natur fern zu halten. Diese Mittel beziehen sich durchweg auf die Form der Darstellung und werden gewöhnlich unter dem Worte Stil zusammengefasst. Der Stil gehört ganz wesentlich zu den Elementen, die eine wirkliche Täuschung beim Kunstwerke unmöglich machen, indem sie das letztere deutlich als Werk von Menschenhand charakterisieren“. Stil hatte denn auch Schiller im Sinne, als er schrieb: „Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt“. Der Vers hebt die Vorgänge aus ihrem irdischen Bereich und zwingt den Zuhörer den Stand-

punkt des Dichters einzunehmen, der in diesem Falle über der Wirklichkeit steht. Dadurch aber, dass Nebensächlichkeiten und Alltäglichkeiten von Menschen und Dingen abgestreift werden, gewinnen sie eine erhöhte symbolische Kraft. Im Einzelfall das allgemein Menschliche zu zeigen ist ja die ewige Aufgabe des Poeten. Aber dadurch, dass der Dichter zwischen die Erde und die Welt des Stückes den Teppich der Verse breitet, wird er zwar irreal, aber er darf nicht unnatürlich werden. Der Vers dient ihn im Gegenteil dazu, das Charakteristische zu verstärken. Und damit nähern wir uns der zweiten, noch weit wichtigeren Aufgabe des Verses. Über die unglaublich mächtige Wirkung von Rhythmus und Reim spricht schon Schopenhauer. Und in seinem schönen Buche „Der Ursprung der Kunst“ sagt Yrjö Hirn: „Durch seine unaufhörliche und regelmässige Wiederkehr nimmt der Rhythmus unbarmherzig die Aufmerksamkeit gefangen und zwingt dadurch sogar den Widerspenstigsten der Macht des übermittelten Gefühls nachzugeben.“ Es ist nicht nur bildlich gemeint, sondern entspricht der Tatsache, dass der Rhythmus unser Herz gefangen nimmt. Die regelmässige Taktfolge als Mitteilung des Gemütszustandes ist die stärkste Macht in der Hand des Dichters. Nur freilich muss er diese Macht handhaben können. Ich brauche hier bloss an die Wirkung zu erinnern, die Hauptmann mit seinen Versen in Hannele und in der Versunkenen Glocke erzielte. Auch der Vers steht heute erst am Beginn einer neuen Machtperiode. Die dramatischen Dichter müssen erst erkennen lernen, welche ungeheuere Gewalt der Gefühlsvermittlung ihnen im Rhythmus gegeben ist.

Rhythmus und Stimmung sind musikalische Werte. Wir nannten vorhin die Stimmung das lyrische Element im Drama. Stimmung ist die Tonart der Dichtung. Durch die Stimmung nähert sich die Poesie der Musik. Denn Stimmung bleibt immer ein musikalischer Begriff, ins Psychologische übertragen, eine Akkordfolge auf der Klaviatur der Gefühle. Entwickelte sich die Moderne einerseits realistisch-naturalistisch, so brachte sie andererseits das lyrische-musikalische Element zu Ansehen und Geltung. Und heute wissen wir schon und nehmen es als einen Grundsatz hin, dass das Drama der Lyrik nicht entraten kann. Unter Lyrik verstehen wir hier eine musikalische

Behandlung des dramatischen Tones. Das Charakterdrama und das Stimmungsdrama, das sind die beiden Typen, die heute unsere Bühne beherrschen.

Auch was die Aktzahl betrifft, ist mit der Überlieferung gebrochen worden. Der Fünfakter ist längst nicht mehr das Normalmass. Das „grosse Stück“ hat drei oder vier Akte. Merkwürdig ist die Vorliebe für den Einakter, so ungeeignet scheinbar das enge Bett eines Aktes für den Dramatiker ist. Die Zeit, einen dramatischen Gedanken, der im Grunde genommen doch nichts anderes ist als eine psychologische These, zu entwickeln, ist hier auf ein Minimum beschränkt. Den Mechanismus der psychologischen Motive arbeiten zu lassen, dazu ist der Einakter nicht breit und tief genug. Er muss mit Schlagworten, mit Andeutungen sich behelfen. Die Dramatik der Andeutung ist ja auch eine moderne Errungenschaft. Im Einakter muss der Dichter mit Verkürzungen, mit sich überschneidenden Linien arbeiten. Das beeinträchtigt nicht selten die Glaubwürdigkeit des Vorgangs. Häuft er aber die Vorgänge, ohne der Motivierung genügenden Raum zu geben, so gerät er leicht in die Gefolgschaft jener krassen Gewaltspoeten, die in Verga, dem Dichter der „Cavalleria Rusticana“, einen Führer und Wegweiser gefunden haben. Man darf den Einfluss des Cavalleria-Rummels auf unsere Literatur nicht unterschätzen. Er ist freilich gottlob vorüber. Aber eine Zeitlang wurde in Krassheit und Brutalität geschwelgt. Der Gegenpol der italienischen Messerkomödie ist das Maeterlincksche Stimmungsbild. Hier ist der Vorgang fast ganz aus dem Bildkreise der Bühne herausgerückt. Die psychologische Motivierung ist aus dem Innern der Menschen in die Umgebung hinausverlegt, in die Landschaft, in die Dinge. Auch die Menschen in ihrer Funktion als Umwelt wirken gegenständlich. Aus der Psychologie der Umgebung wächst der Gedanke des Dichters heraus. Und dieser Gedanke ergreift uns, indem er uns in den Bann des Milieus zieht. Das Poetische setzt sich fast völlig ins Musikalische um, die Stimmung tritt in ihre Rechte. Man könnte die Stimmungskunst mit einem Durchleuchten der Menschen von aussen vergleichen: es ist, als ob die Dinge auf der Bühne ein Licht ausstrahlten, das durch die Menschen dringt. Maeterlinck hat künstlerisch Verga gegenüber entschieden recht. Aus seinen

kleinen Dramen liesse sich eine Dramaturgie des Einakters am besten entwickeln. Wenn man alle Einakter der Literatur durchgeht — und das ist nicht allzuschwer, denn der Einakter ist kaum etwas über hundert Jahre alt, die heute einaktig gegebenen griechischen Tragödien und Spiele sind dramatische Werke ohne Akteinteilung überhaupt und durchaus keine Einakter in unserem Sinne — wenn man also die Einakter der Literatur durchgeht, wird man finden, dass ihr poetischer Wert immer im Stimmungsgehalte lag. Sogar die Schicksalsdramatiker, die Werner und Müllner, erreichten ihre Wirkung durch die Stimmung, die wie schweres Gewölk die Atmosphäre ihrer gewaltsamen Einakter erfüllt. Und dient nicht auch der leichtere, heitere französische Schwankeinakter, der Lever de Rideau, dazu, die fröhliche Stimmung im Hause zu wecken? Im Ausnützen der komischen Stimmung, der Situationsstimmung, wie ich sie nennen möchte, sind die Franzosen Meister.

Wenn wir uns also die Sache recht überlegen, so liegt die Bedeutung des Einakters, der literarische Ansprüche erhebt, weit mehr in seinem lyrischen als in seinem dramatischen Element. Hier läuft die dramatische Kraft allzusehr Gefahr, in Effekthascherei, in böse Theatralik zu verfallen. Die dramatische Handlung braucht unbedingt einen gewissen Raum zur Entfaltung ihres Apparates, einen Raum, den ihr der Einakter nicht gewähren kann. Der Handlungseinakter hat immer einen geringeren ästhetischen Wert gehabt als der Stimmungseinakter.

So seltsam es auch scheinen mag, Ibsen hat die Einaktertechnik stark beeinflusst. Seine Methode, die ganze Handlung in die Vorgeschichte zu verlegen und das Drama nur zum Aufwinden und Entwirren des Knäuels zu verwenden, kam der Form des Einakters zustatten. Der Einakter wurde zum Endkapitel. Aber auch da blieb die volle Wirkung aus. Und zwar aus einem eigentümlichen psychologischen Grunde, der im Publikum liegt. Die Exposition eines Stückes oder da in diesem Falle die Exposition nicht prologistisch, sondern epilogistisch ist, das Versetzen des Publikums in die Luft des Stückes, das Übermitteln des Stimmungstones von der Bühne in den Zuschauerraum, das alles verlangt vom Publikum eine grosse geistige Anstrengung, die es widerwillig und langsam leistet. Beweis: Die Unruhe eines Publikums zu Beginn eines jeden

Theaterabends, die erst langsam aufhört, das Husten und Räuspern, das erst langsam verstummt, bis die Aufmerksamkeit gefesselt ist. Nun hat es der Einakter mit seiner beschränkten Zeit schlecht. Kaum ist das Publikum in der richtigen Stimmung, so ist das Stück auch schon zu Ende. Diesem Umstande kann nur gesteuert werden, wenn der Verfasser es versteht, mit einem starken Griff sein Publikum sofort zu packen. Die wahre Kunst des Einakters liegt also in seinem Beginne. Die Modernen könnten in dieser Beziehung von Müllner, Houwald und Konsorten lernen, die mit ihren einaktigen Grauenstücken es meisterhaft verstanden, sofort den richtigen Kontakt zwischen Bühne und Zuschauer herzustellen. Aber wiederum muss die Psychologie der Dramaturgie zu Hilfe kommen. Schliesslich ist ja jede Dramaturgie doch nur angewandte Psychologie. Eine Stimmung lässt sich viel leichter vermitteln als das Interesse an einer Handlung wecken. Damit also der Einakter seinen Zweck erfülle, muss er von einem lyrischen Ton getragen werden. Im Reiz dieses Tones, nicht in der Intrigue der Handlung, liegt seine Bedeutung. Es ist in den letzten Jahren modern geworden, mehrere Einakter zum Ganzen eines Theaterabends zu verbinden. (Ich erinnere nur an „Morituri" von Sudermann und „Lebendige Stunden" von Schnitzler.) Sieht man sich diese Einakter genauer an, so muss man dem eben ausgesprochenen Grundsatze recht geben. Der Gedanke, der sie verknüpft und der die Einheit darstellt, ist ein Stimmungsgedanke. Variationen über ein lyrisches Thema könnte man diese Zyklen nennen. Von der Stimmung vor dem Tode handeln „Morituri" und das Werkchen, das die Stimmung am stärksten herausarbeitet, „Fritzchen", ist Sudermanns bestes Werk überhaupt geblieben.

Der Realismus und Naturalismus der letzten Jahre, der ja auch den neuen Einakter als einen Wirklichkeitsausschnitt im kleinen Format gebar, hat in der dramatischen Kunst just etwas zur Blüte gebracht, was scheinbar gar nicht in seiner Linie lag: Die Lyrik. Was das moderne Drama vor dem Drama früherer Zeit auszeichnet, ist seine Stimmungskunst. Im Drama früherer Epochen, bei Shakespeare, in der französischen und in der deutschen Klassik spielt die Umgebung, in der der Vorgang vor sich geht, kaum mit. Heute ist das Milieu der Handlung

so wichtig geworden wie die Handlung selbst. Es ist merkwürdig, wie weit die ersten Anfänge der Stimmungskunst in unserer Literatur zurückzuverfolgen sind. Man findet sie bei Schiller (Wallenstein, Tell), bei Kleist. Aber das sind nur Ansätze, nur unbewusste Experimente. Unserer Zeit blieb es vorbehalten, der Stimmung den Platz einzuräumen, der ihr, unserer seelischen Disposition im Theater nach, rechtens gebührt. Dieses Bedürfnis nach Stimmung, also nach musikalischem Element, denn nicht anders kann ich es nennen, ist so gross, dass wir auch die Klassiker in den neuen Geist transponieren. Die Shakespeare-Bühne wäre ebenso wie die Molière-Bühne für das heutige Drama unmöglich. Und bei den Alten war ohne Stimmung der Kontakt des Interesses doch herzustellen. Die Handlung sollte fesseln. Wir sind gegen Handlung blasiert geworden. Es ist, als ob schon fast alle Kombinationen der menschlichen Interessen erschöpft wären. Ja, wir fangen sogar an, den Autor misstrauisch zu betrachten, der uns mit interessanter Handlung ködern will. Wir nennen seine Kunst grobschlächtig und theatralisch und sind nicht weit davon entfernt, ihm alle starken Effekte zu verübeln. Dagegen sind wir geneigt, dem Autor all unsere Sympathie zuzuwenden, der uns die Vorgänge — mögen sie auch weder neu noch originell sein — in neuem Lichte zeigt, getragen von einem neuen Stimmungston. Die Beleuchtung der Dinge und ihr Stimmungswert — das sind Lebensfragen für die Dramaturgie der Zukunft.



SECHSTES KAPITEL

DIE BÜHNEN, DAS PUBLIKUM UND DIE KRITIK

Das neue Drama brachte eine neue Schauspielkunst, eine neue Regie, einen neuen Geist in die Schauspielhäuser. Das Deutsche Theater in Berlin unter Otto Brahm wurde zum Burgtheater der neuen Schule. Hier bildete sich in kurzen Jahren ein Stil und eine Tradition heraus. Und von hier gingen dann später die Schauspieler des neuen Stils dahin und dorthin, gründeten neue Bühnen, bildeten eine Sezession in der neuen Kunst, schlugen neue Wege ein.

Das Deutsche Theater war einseitig. Es war Parteitheater. Ausser seinen Hauspoeten kam kaum ein Autor zu Wort. Es stand hilflos vor den Klassikern. Es verlegte eben seine ganze Stärke auf die Pflege seines Stiles. Und diesen entwickelte es dann zur Virtuosität. Gerhart Hauptmann, Georg Hirschfeld und was sich geistig zur modernen schlesischen Dichterschule bekennt, kann nirgends besser gespielt werden und wird nie besser gespielt werden, als hier. Aber schon bei Schnitzler (wie in der „Frau mit dem Dolche“ und gar im „Schleier der Beatrice“) versagt die neue Kunst dieses Hauses, denn sie kann sich um keinen Zoll breit vom Naturalismus entfernen, ohne ihre Besonderheit einzubüssen.

Die Schauspielkunst wurde realistisch im gleichen Sinne, wie es die neuen Dichter wurden. Es war bis jetzt Tradtition gewesen auf der Bühne immer zu stilisieren. Mit mehr oder minder Kunst. Aber auf Haltung und Schönheit wurde gesehen. Schönheit der Geste, Schönheit des Wortes, des Organs.

Immer hatte man das Gefühl, dass der Schauspieler zwar in der Handlung drin stehe, aber doch auch des Publikums nicht vergesse. So entwickelte sich die Kunst der grossen Rede, des Abgangs usw. Und da kam nun auf einmal eine Dichtung, in der es gar keine Gelegenheit gab, sich ans Publikum zu wenden. Eine Richtung, wo jeder Aufwand der sogenannten schönen



Dr. Otto Brahm
Nach einem Gemälde von Lesser Ury

Mittel den Rahmen gesprengt hätte. Eine Dichtung, wo alles danach strebte natürlich zu sein, ja, wo als oberstes Kunstprinzip verkündet wurde, die Kunst habe die Aufgabe wie die Natur zu sein. Dieses Prinzip war falsch, grundfalsch. Aber es hat trotzdem seine Wirkung geübt, ja in der Schauspielkunst sogar eine grosse, tiefgehende und heilsame Wirkung. Alltagsmenschen, Alltagsdinge im Alltagsmilieu kamen auf die Szene. Die Kontrolle des Zuschauers wurde peinlich. Denn Könige und

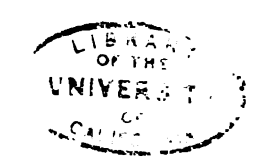
Helden sieht er nicht alle Tage, wohl aber verkehrt er alltäglich mit den Figuren, die jetzt auf der Bühne gezeigt werden. Der Schauspieler muss sich also an die Wirklichkeit halten, in ihr sein Modell suchen, nach ihr Wort und Geste richten. So entstand ein Natürlichkeitskult auf der Bühne, der ängstlich alles Theatralische vermied, allem Pathetischem und Deklamatorischem aus dem Wege ging und als obersten Grundsatz aufzustellen schien: es gibt für den Schauspieler kein Publikum, er spielt nur für die Personen seiner Umgebung, d. h. des Stückes. So entstand die Ensemblekunst des modernen Milieus, dieses aufs feinste abgetönte Zusammenspiel, wo das charakteristische Detail der Wirklichkeitsbeobachtung in treuer Wiedergabe die Rolle übernahm, die früher die grosse Geste und die Tirade eingenommen hatten. Dabei ging freilich manches aus der bisherigen Schatzkammer des Schauspielers verloren. Die Grosszügigkeit z. B., der Schwung, das Hinreissende der Persönlichkeit. Der moderne Schauspieler verschwand hinter seiner Rolle. In einem Büchlein über das Schaffen des Schauspielers teilt Ferdinand Gregori, selbst ein trefflicher Charakteristiker, die Schauspieler in vorwiegend individualistische und in vorwiegend charakterisierende ein: „Die Individualität vermählt sich mit dem darzustellenden Charakter, indem sie ihn auf sich zurückbezieht, der Charakteristiker, indem er so in ihn hineinschlüpft, dass von der eigenen Persönlichkeit so gut wie nichts mehr zu gewahren ist. Die Individualität lässt ihn zu sich herankommen, der Charakteristiker geht zu ihm hin. Die starke, auf sich selbst fussende Persönlichkeit schafft in der Regel grosszügiger, als die reiche Proteusnatur. Deshalb begegnen wir der ersten hauptsächlich in stücktragenden Rollen, der letzten in weniger umfangreichen Aufgaben. Zehn grosse Individualitäten bringen zehn grundverschiedene Hamlets hervor, die jeder für sich vollendet sein können; die Falstaffs von ebensoviel grossen Charakteristikern ähneln sich dagegen Zug für Zug.“ Diese Klassifikation hat ihre Mängel, denn schliesslich läuft ja alle Schauspielkunst auf Charakteristik, d. h. auf eine des Merkens würdige Zeichnung der Figur hinaus. In der Art, wie der Künstler zeichnet, Licht und Schatten verteilt, die Farben mischt, anlegt und aufträgt, offenbart sich seine Individualität. Das Individuellste, Persönlichste am Schauspieler

ist seine Technik. Da schafft er wirklich selbständig. Die Idee seines Kunstwerkes, d. h. also den Charakter der darzustellenden Figur übernimmt er vom Dichter. Da ist er Sklave. Es gibt eigentlich nur einen richtigen Hamlet, nur einen richtigen Mephisto — den Hamlet, den Mephisto, wie ihn sich der Dichter gedacht hat, wie ihn der Dichter vor dem inneren Auge sah. Diesem Ideal nach und nah zu kommen, ist die Aufgabe des Schauspielers. Wie er sie löst, ist Sache seiner Technik. Und da das Material, das er technisch behandelt und beherrscht, sein eigenes Ich ist, so spricht aus dieser Art, wie er sein Ich projiziert, betätigt, modelt, wandelt usw. die Art seines persönlichen Wesens. Es gibt allerdings nur einen richtigen Hamlet, — aber es gibt zahllose Arten, diesen Hamlet dem Publikum klar, verständlich, mit einem Wort lebendig zu machen. Das heisst, es gibt so viele Arten, als es Schauspieler gibt, die mit ihrer Persönlichkeit für die Schöpfung des Dichters eintreten. Die Schauspieler in charakterisierende und individualisierende einteilen, entspricht ungefähr dem Versuch, die Porträtmaler zu scheiden in solche, die treffen und solche, die Künstler sind. Auch diese Scheidung birgt einen Sinn, vielleicht sogar einen Witz, aber sie wird angesichts eines grossen Malers sofort hinfällig: der trifft und ist dabei ein Künstler. Das Treffen des Schauspielers ist aber eine schwierige Sache. Denn das Modell sitzt nicht vor ihm, er kann es nicht nach Belieben betrachten, ihm gegenüber diesen oder jenen Standpunkt einnehmen, es so oder so beleuchten, um es recht charakteristisch zu erfassen. Das Modell des Schauspielers ist vielmehr ein Phantom — das der Dichter gesehen hat. Der Schauspieler muss also gleichsam in die Seele des Dichters kriechen, um mit des Dichters Augen sehen zu können. Dazu gehört eine geistige Gewandtheit, eine Schmiegsamkeit, eine solche Feinfühligkeit aller Sinne, eine solche Empfänglichkeit für alle Eindrücke, dass man diesen Komplex von Eigenschaften sehr wohl Genie nennen kann. Dieses Genie ist das eigentlich schauspielerische Genie. Steht die Technik der Wiedergabe auf der Höhe dieses Genies, dann stehen wir vor den grossen künstlerischen Erscheinungen der Bühne.

Aber es ist begreiflich, dass Gregoris Klassifikation in die Zeit des modernen Stiles fällt. Denn dieser Stil drängte die



Irene Triesch



Persönlichkeiten zurück und betonte das Charakteristische auf Kosten des individuell Schauspielerischen. Sie ersparte auch dem darstellenden Künstler die Arbeit, die zu leisten wir eben als eine geniale Tätigkeit bezeichnet haben. Die Modelle des Dichters waren auch dem Schauspieler zugänglich, und er konnte also aus derselben Quelle schöpfen, wie der Dichter. Ja, er konnte diesen sogar verbessern und ergänzen. Um „charakteristisch" zu sein und zu wirken, brauchte der Schauspieler gar nicht die Welt durch das Medium des Dichters zu sehen, er hielt sich einfach und getreulich an das, was er wirklich hörte, sah und empfand. Und darum ist die ganze Zeit für die Schauspielkunst in vieler Beziehung fruchtlos verlaufen, denn das eigentliche schauspielerische Genie hatte keine Betätigung.



Rudolf Rittner
Nach einer Photographie von E. Bieber in Berlin

Die Individualitäten, die in die erste Reihe traten, waren starke Temperamente. Die natürliche Kraft ersetzte Schwung der Rede, ersetzte den alten Pathos und die alte Deklamation. Und so sehen wir in den wirklichen Meistern des Deutschen Theaters lauter Temperamentschauspieler: so Rittner, so Reicher, so Frau Bertens, so Fräulein Triesch. Vielleicht ist Rittner der vollkommenste Typus des neuen Stiles. Nach der alten Manier der Fächereinteilung, die ja längst nicht

mehr angewendet wird, hätte man ihn einen Naturburschen genannt. Sowohl das frische, fröhliche Drauflosgängertum (wie beim Jäger Moriz in den „Webern"), als das willensschwache, unsicher Tastende einer Jünglingsseele (wie beim nervösen, femininen Schwächling Robert in Hirschfelds „Müttern") lagen ihm gleich gut. Er wurde ein vorzüglicher Fuhrmann Henschel und war ein humorvoller Vagant in Schluck und Jau. Es ist zweifellos, dass Rittner selbst vielen jungen Dichtern Modell war und dass man für die Schauspieler des Deutschen Theaters Rollen schrieb, weil manche von der jungen Schule die Welt überhaupt nur durch das Medium dieser Bühne sahen. Rittner ist weit mehr der typische Vertreter des neuen Stils als Kainz, der, als er vom Deutschen Theater schied, den goldenen Lorbeer des Cäsars von Brahm empfing. Kainz ist nämlich eine Erscheinung für sich. Weder die junge Schule noch die alte kann ihn völlig für sich reklamieren. Eine seltsame Faszination geht von diesem Schauspieler aus. Ist der Vorhang gefallen und der Bann gelöst, so kommen einem freilich der Skrupel und Zweifel mancherlei. Seine Auffassung ist eine souveräne Macht, der das Dichterwort, ja selbst manchmal die Natur sich fügen muss. Aber auch die Unnatürlichkeit wirkt bei ihm natürlich und selbstverständlich. Kainz transponiert oft die Rolle in andere Tonlagen. Etwas ganz Neues entsteht vor uns. Seine Figuren sind seine eigenste



Josef Kainz
Nach einer Büste von Gustav Gurschner

Schöpfung. Sie haben keine Vorbilder und keine Vorläufer, keinerlei Tradition besteht für Kainz. Aber er scheint selbst der Schöpfer einer neuen Tradition zu sein. Als solcher ist er ein wahrhafter Klassiker der modernen Schaupielkunst. Seine Auffassung, die ihm in jeder Rolle Weg und Richtung weist, ist die eines durchaus modernen Menschen, der alles gelesen hat, was es in der Literatur neues gibt, der alles gesehen hat, was man heute malt und meisselt, der sich gleicherweise für Technik und Politik interessiert. Aber dieser ganz und gar Moderne liebt schwärmerisch die Werke der Alten, ihre Bücher und Kultur, ihre Welt- und Lebensauffassung. Und so geniesst er das Heute und vergisst niemals das Gestern. Aus dem Geist und dem Gefühl eines solchen Menschen heraus sind seine Figuren geschaffen. Und darum sind sie weit lebendiger, als sie oftmals der Dichter schuf. Weil Kainz solch ein moderner Mensch ist, spielt er Ibsenrollen so unübertrefflich. Darum ergreifen uns alle seine Figuren in ihrer Modernität so unwiderstehlich. Mit dem Ungestüm des Temperaments wendet sich sein Gefühl an unser Gefühl. Seine Kunst geht auf im Impulse — und bei aller Impulsivität welch weise Ökonomie der Kunstmittel! Bei allem Sturm und Drang der Rede welch klare Artikulation, welcher Wohllaut der Sprache! Unvergesslich wird die Sonnenhymne im dritten Akt der „Versunkenen Glocke“ jedem sein, der sie von Kainz gehört hat. Kainzens Interjektionen sind ganz und gar sein Eigentum. Er kennt die Dynamik der kleinsten Mittel, weiss mit seiner Rhetorik zu untermalen und zu lasieren; er hat in der Rede das Geheimnis der alten Maltechnik angewendet, die ihre grösste Wirkung dadurch erreichte, dass sie ihre Farben durch ein trübes Medium leuchten liess. Solch ein Medium ist die scheinbar graue Alltagssprache, mit der Kainz seine Rollen anlegt. Sein Körper ist biegsam wie ein Botticcellischer Mädchenleib, seine Gliedmassen sind in fortwährender Bewegung. Kainz erfindet eine ganz neue Gebärdensprache, die weit, weit entfernt ist von allen traditionellen Gesten. Sie ist eindringlich, überzeugend; sie ist seltsam und manchmal beinahe grotesk, — aber sie überschreitet nie die Linie des künstlerisch Erlaubten. Kainz hat den Mut des Humors, einen noch nie dagewesenen Mut, der einer tragischen

Figur neue Lichter aufsetzt, aber Lichter, die ihr Menschliches erleuchten. Manchmal ist die Einfachheit seiner Technik etwas gesucht. Es ist, als wollte ein Maler eine Feuersbrunst grau in grau malen. Aber sein psychologischer Instinkt ist stets bewunderungswürdig. Seine Menschen sind nicht immer die Menschen des Dichters, aber es sind immer Menschen.



Paula Conrad als Hannele
Nach einer Amateur-Aufnahme

Ist es nun nicht merkwürdig, dass dieser Individuellste aller Individuellen im Rahmen des Deutschen Theaters stand, dass Kainz, der heute der grösste Romantiker unter den Schauspielern ist, vom Haupt des Deutschen Theaters, von Otto Brahm, als Meister gekrönt wurde? Auch in der Schauspielkunst sehen wir die Wandlung von innen heraus sich vollziehen. Auf die nüchterne Schule folgt auch da die romantische Schule.

Da Natürlichkeit Trumpf war, so ist es verständlich, dass die Schauspielerinnen der neuen Zeit, die in erste Reihe rückten, fast durchgehend „Naive“ waren: Elsa Lehmann, Paula Conrad, Agnes Sorma. Freilich spricht in allen dreien naive Ursprünglichkeit eine andere Sprache. In Paula Conrad drängt sie zu lachender Heiterkeit, in der Lehmann zu fraulicher Güte, in der Sorma zu Witz und Geist. Was aber alle drei Schauspielerinnen in gleicher Weise auszeichnet, das ist das Bestreben, naturwahr zu sein und zwischen

Dichtung und Leben kein künstliches Bindeglied treten zu lassen. Das setzt voraus, dass alle drei keine Stilschauspielerinnen sind. Am klarsten wird uns das bei Frau Lehmann und Frau Conrad. (Es ist bezeichnend, dass beide eigentlich durch Hauptmannsche Werke entdeckt wurden: Frau Lehmann durch die Aufführung von „Vor Sonnenaufgang“ auf der Freien Bühne, Frau Conrad durch das Hannele). Beide sind vor allem Ensembleschauspielerinnen. Ihre Kunst, sich der Dichtung zu fügen, ist gleich der Kunst, sich dem Ensemble einzuordnen. Und das war ja, wie wir gesehen haben, das grosse Verdienst der neuen Richtung: sie schuf das moderne Ensemble. In seinem, von so schöner Begeisterung für den Schauspielerberuf getragenen Buche „Schauspielersehnsucht“ sagt Gregori mit Recht, dass für den heutigen Schauspieler das goldene Wort gelten könne, das Friedrich Ludwig Schroeder vor mehr als hundert Jahren ausgesprochen hat: „Es kommt mir nicht darauf an, hervorzustechen und zu schimmern, sondern auszufüllen und zu sein.“ Aber auch Gregori, der meint, dass es heute keine deutsche Bühne gibt, die irgend ein stilistisches Drama grosser Herkunft in solcher Vollendung herausbringen könne, wie das Deutsche Theater einen Gerhart Hauptmann oder Sudermann „kreiert“, auch Gregori kann als Sprecher für deutsche Schauspieler gelten, wenn er im Stil Befreiung aus dem Bann des Naturalismus sucht. Stil ist für ihn Ruhe und Grösse, gereinigte und gestärkte Natur. Er entwickelt sich aus der Unruhe und den Kleinheiten. Er ist der Aufstieg vom Individuellen zum Typischen. Darum war auf der modernen Bühne kein Platz für die Heroine, für die Schauspielerin „grossen Stils“, darum gab man fast alle Frauengestalten, selbst die im alten Sinn heroischen, den Naiven zu spielen. Darum aber auch wurde die stilisierte Naive, der minaudierende Backfisch von ehedem, mit Recht als unerträglich erkannt.

Der Naturalismus auf der Bühne hatte seine Grenzen. Er brachte durch seine Betonung der Nüchternheit, durch sein Zurückdrängen der schauspielerischen Farbe, durch sein Unterdrücken der Persönlichkeit des Darstellers das Bedürfnis nach Reaktion hervor, und diese Reaktion war doppelter Art. Einerseits ging sie parallel mit der Reaktion im Drama und brachte

Romantik hervor, andererseits bemühte sie sich, dem stilisierten Schauspiel gerecht zu werden. Das war dem Deutschen Theater gründlich misslungen, und an seine Schilleraufführungen denkt man nur mit Schaudern. So bildete sich denn eine Sezession. Das bedeutsamste Ereignis in der Geschichte der Schauspielerei der letzten Jahre war die Gründung des Kleinen Theaters durch Max Reinhardt. Dadurch, dass es der schauspielerischen Individualität grösseren Spielraum gewährte, dass es einen Stil suchte, wirkten seine Aufführungen fast wie Taten. Seine Individualitäten hiessen vor allem Gertrud Eysoldt und Emanuel Reicher. Reicher ist übrigens das beste Beispiel für den Schauspieler, der durch die Schule des Deutschen Theaters gegangen ist, das Gute der neuen Richtung eifrig und klug aufnehmend, ohne dabei seinen eigenen persönlichen Stil zu opfern. Er ist ein Charakteristiker, der aber die individuelle Note nicht aufgibt. Er ist Romantiker insofern er immer gern stilisiert und ist doch modern durch und durch, weil er dies immer nur mit den kleinsten Mitteln tut, weil er immer einfach und natürlich bleibt und nicht pathetisch wird, nicht deklamiert. Dass mit dem schauspielerischen Pathos und mit der Deklamation ein für allemal gebrochen wurde, ist ein grosses Verdienst der neuen Schule. Dass man auch die Klassiker darstellen kann ohne die verbrauchten uns heute unerträglichen Mittel der alten Schule, das hat das Kleine Theater bewiesen durch seine Aufführung von „Kabale und Liebe“, das beweist mit jeder Klassikeraufführung das Wiener Burgtheater.

Das Wiener Burgtheater hat in der grossen Bewegung der letzten Zeit eine seltsame Rolle gespielt. Es ist nicht dazu angetan, ein Kampftheater zu sein, wohl aber könnte es nach wie vor das bedeuten, was seinem Stifter vorschwebte, als er es Nationaltheater nannte. Hier könnten die Werke, die zum eisernen Bestande des Repertoires gehören, die mustergültige Darstellung finden, und die Aufnahme in den Spielplan des Burgtheaters wäre gleichbedeutend mit der Zuzählung dieses Werkes zum Schatz der deutschen Nationalliteratur. Nur was über den Tag hinaus Geltung hat, was auch dem Kampf des Tages entrückt ist, sollte hier gastliche Stätte finden. In der Vorführung solcher Werke, deren Wert nicht mehr in Frage steht, leistet heute das Burgtheater das denkbar Grösste. Drei

Dinge befähigen es dazu. Vor allem ist es das einzige deutsche Theater, das eine fortlaufende Tradition besitzt, einen Stil, der von Geschlecht zu Geschlecht weitergegeben wird. Auch hier hat die neue Zeit geändert und befruchtet. Und der Zwang, der durch Werke neuer Richtung auf die Schauspieler ausgeübt wurde, mit ihrer Kunst dieser Kunst zu entsprechen, hat sie zum modernen Empfinden erzogen. Die Werke selbst verschwanden aus dem Spielplan, in den sie oft nicht hineinpassten, und ihr einzig guter Zweck ist es gewesen, dass sie den Schauspielern neuartige Aufgaben boten. Das Burgtheater aber besitzt heute nicht nur die besten Kräfte für das Stildrama, es hat auch in Dekoration und Regie die höchste Stufe erreicht, die heute erreichbar ist.

Auf die Meiningerei kam als starker Gegenstoss die nüchterne Ausstattung des Deutschen Theaters. Das ging, so lang es ging und niemand rebellierte. Aber aus sich selbst heraus meldete sich auch hier die Reaktion. Strengstes Milieu wurde ja verlangt. So lang das Milieu Arbeitsstube und Dachkammer, Spelunke, verräuchertes Zimmer oder Kleinbürgerheim war, ging es ja mit der nüchternen, stumpfen, grauen, farblosen Ausstattung. Als aber selbst die Dichter dem Grau den Rücken kehrten und wieder zur farbigen Palette griffen, musste ihnen der Maler in der Milieutreue auch weiterhin folgen. Auch in dieser Beziehung ging in Berlin das Kleine Theater voran. Der Maler Louis Corinth malte die Dekoration zu „Salome" und den Märchenwald zu „Pelleas und Melisande". Beide waren milieugerecht und stilgerecht, und beide waren romantisch. Das Schönste und Beste in der Dekorationskunst leistet aber Heinrich Lefler am Wiener Burgtheater. Seine Dekoration zum „Armen Heinrich", zu den „Drei Reiherfedern", wachsen künstlerisch ebenso aus dem Stücke heraus, wie die darstellenden Schauspieler mit ihren Rollen. Sie sind im Geist des Stückes empfunden. Und das ist das Charakteristische für die moderne Ausstattungskunst, und das trennt sie gleichzeitig ganz entschieden von der alten Meiningerei: Die Meininger suchten das historisch Treue, das Zeitgemässe, hielten sich also mit sklavischer Treue an das Stoffliche des Stückes. Wir betonen überall das Geistige, und wenn heute immer wieder von Stimmung gesprochen wird, so meint man darunter

nur die seelische Harmonie im Kunstwerk. Die muss aber ebenso das Verhältnis zwischen Dichtung und Schauspieler regieren, wie das Verhältnis der Dekoration und des Kostüms zu diesen beiden. In dieser Beziehung war wohl die Aufführung des Armen Heinrich am Burgtheater das letzte Wort szenischer Gesamtkunst.

Zur szenischen Gesamtkunst bedurfte es aber eines Faktors, dessen Rolle im Bühnenleben der letzten Zeit immer markanter hervortrat: das ist der Regisseur. In früherer Zeit war seine Aufgabe sehr einfach. Er sah darauf, dass die Anordnungen des Dichters eingehalten wurden, sorgte für logische Auf- und Abgänge, für gefällige Gruppierung auf der Bühne, sah auch darauf, dass nicht falsch betont wurde und dass der Sinn der Worte richtig zum Ausdrucke kam. Der Regisseur war es auch, der Streichungen vornahm und der die Auswahl der Dekorationen und der Möbel traf. Meistens war es ein Schauspieler, der die Regie im Nebenamt versah, oder der sich vom Schauspielerberuf bereits zurückgezogen hatte. Die Praxis war die Hauptsache. Die Regie wurde gleichsam als tüchtiges Handwerk betrieben. Es war unserer Zeit vorbehalten, sie als Kunst zu pflegen. Der Regisseur ist der Mittler zwischen der Welt des Dichters und der Welt der Bühne. Und gleichzeitig spielt er den Zuschauer, für den hier die Scheinwelt aufgebaut wird und auf den sie wirken soll. Kein Schauspieler sieht sich selber spielen. Er weiss also niemals, wie sein Gebilde wirklich in die Erscheinung tritt. Der Regisseur muss ihm geistiger Spiegel sein. Die vielfältige Arbeit dieses szenischen Leiters setzt aber vor allem eine umfassende Bildung voraus, und mehr noch, eine feine Empfindung für die Psyche des Publikums und für den Stil, den dieses verlangt. Wort und Geste im Spiele abzutönen, das Spiel harmonisch in den Rahmen der Dekoration einzupassen, Licht und Schatten recht zu verteilen — Beleuchtung im wirklichen wie im figürlichen Sinne ist sein stetes Augenmerk — dazu braucht man einen Künstler der Stimmung, deren es heute wenige gibt. Der beste Regisseur der deutschen Bühne ist heute unstreitig Baron Berger, der Direktor des Hamburger Deutschen Schauspielhauses. Er beweist, dass nur ein Regisseur, der selbst Künstler und Dichter ist, seinem Amte völlig gerecht werden kann. Er hat an seinem

Theater praktisch bewiesen, dass der Regisseur für den Erfolg und die Wiedergabe eines Stückes wichtiger ist, als die Qualität der Schauspieler. Denn er schafft die Empfänglichkeit für die Worte des Dichters, er ist eigentlich des Dichters oberster Interpret. „Der Regisseur," sagt Dr. Carl Hagemann in seinem



Alfred Freiherr von Berger
Nach einer Photographie von E. Bieber in Hamburg

Büchlein „Regie", „ist der Schöpfer des Ensembles und damit die wichtigste, einflussreichste und verantwortungsvollste Persönlichkeit des heutigen Theaters." Folgerichtig ist es also der ideale Zustand, wenn der Direktor eines Theaters auch dessen erster Regisseur ist. Und das ist eben in Hamburg der Fall. Man kann hier sogar die Nachteile der guten Regie studieren.

Sie bringt es zuwege, dass schwache Stücke Erfolg haben und dass das Publikum über den Wert des Gebotenen getäuscht wird. Der Regisseur weiss Stimmungen zu erwecken, weiss das Interesse des Publikums in diesem Netz der Stimmungen zu fangen. Man hat sich oft gewundert, dass Stücke, die in Hamburg Erfolg hatten, anderwärts versagten. Baron Berger trug die Verantwortung.

Der moderne Regisseur hatte viel Vorläufer: Laube als Meister des Wortes, Dingelstedt als farbenfreudiger Inszenator, die Meininger mit ihrer Stiltreue und vor allem Wagner als Schöpfer des Gesamtkunstwerkes. Das Dichterische in der Regie aber gab erst die moderne Zeit hinzu. In der Rekonstruktion einer Zeit, sei es nun Antike, Renaissance, Vormärz, ein norwegisches Pastoren- oder ein französisches Salonmilieu, war Paul Lindau in seiner Wirksamkeit sowohl in Meiningen wie am Berliner Theater ein Meister. Tüchtige Regisseure waren Cord Hachmann und Emil Lessing am Deutschen Theater, wenn auch beide wenig Schöpferisches an sich hatten. Die Wiener Regie hat die Traditionen Laubes und Dingelstedts am reinsten bewahrt und geschmackvoll verschmolzen. Die reichen Mittel des Burgtheaters ermöglichen es den Regisseuren Hartmann und Thimig, auf dem Stimmungsklavier alle Töne anzuschlagen, und das Schauspielermaterial, das sie dabei unterstützt, ist für das Stück grossen Stiles immer noch das denkbar beste.

Die Stimmungsregie setzt beim Publikum eine Empfänglichkeit für Nuancen voraus, für Abschattierungen seelischer Zustände, zu der es allerdings erst durch die moderne Dichtung erzogen worden ist. Das Interesse am bloss Stofflichen nimmt immer mehr ab, die Stücke mit grosser Handlung, verwickelter Intrigue, mit tatengefüllten Akten werden immer seltener. Das kommt daher, weil es immer klarer wird, dass nicht die Handlung, sondern der Charakter die Hauptsache ist, dass die Handlung nur deswegen geschaffen wird, um den Charakter im Konflikte zu zeigen. Auf den Kampf kommt es freilich an. Aber es handelt sich um die Intensität der seelischen, nicht der physischen Momente. Die Quantität der Aktionen wurde durch die Qualität ersetzt. Das bedingt eine seelisch vertiefte Schauspielkunst und eine Regie, die keinen Augen-

blick vergisst, dass das Seelische und nicht das Physische die Hauptsache ist. Das heisst also: der Regisseur muss auch ein Lyriker sein.

Dadurch gewinnen aber auch die Stücke der Klassiker einen erhöhten Wert für unsere Zeit. Den richtigen Stil für die Klassiker finden, heisst, ihren seelischen Gehalt ausschöpfen, das Schwergewicht auf die Charakteristik legen und nicht auf das Äusserliche des Verses und der Handlung. Man kann getrost auch Schiller ohne Rhetorik und dröhnenden Pathos geben, man braucht zu Shakespeare nicht den Prunk und den Luxus, mit dem die Meininger ihn umgaben. Auch Schiller und Shakespeare schrieben Charakterdramen. In diesem modernen Sinne war vielleicht Sonnenthal der erste Wallenstein, der unserem modernen Gefühl entsprach, wurde er zum besten Nathan, den die deutsche Bühne je getragen. Emerich Roberts Tasso, der Mortimer oder der Franz Moor von Kainz, die Königin Elisabeth der Frau Bleibtreu, die Jungfrau und das Gretchen der Medelsky, Matkowskys Götz, Lützenkirchens Clavigo und Paul Wieckes Carlos, der Shylock Schildkrauts in Hamburg, das sind moderne Darbietungen im besten Sinne.

Der Mann, der nun darüber richten soll, ob der Schauspieler, ob der Regisseur seine Pflicht tut, ob der Stil dem Dichter entspricht und von allem ob der Dichter seiner Zeit entspricht, ist der Kritiker. Auch von der Kritik muss man sprechen, wenn vom deutschen Drama der Gegenwart die Rede ist. Waren es doch Kritiker, die es aus der Taufe hoben, waren doch Kritiker die Gründer der freien Bühne: Paul Schlenther, Maximilian Harden, Fritz Mauthner. Paul Schlenther hat, so lange er als Kritiker an der Vossischen Zeitung in Berlin wirkte, unendlich viel für den Durchbruch der neuen Gedanken getan. Er hatte Humor, wusste dreinzuschlagen, er war grob und derb und lustig und vergnügt, wie es just die Gelegenheit ergab und man merkte immer, dass er durch Dick und Dünn für seine Überzeugung ging. Hauptmann wäre nicht der Hauptmann geworden ohne Paul Schlenther. Dass dann Schlenther als Direktor des Wiener Burgtheaters ein ganz anderer wurde und sich in seine neue Stellung gar nicht schicken konnte, lavierend, tastend und suchend den Weg nicht fand, bald Stücke brachte, die oben anstiessen und die er dann

willfährig wieder aus dem Repertoire entfernte, bald Unterhaltungsware seichtester Art auftischte, ohne je die Witterung zu haben, was sein Publikum eigentlich verlange, das ist jammerschade. Aber man kann sehr wohl Schlenther als Burgtheaterdirektor sehr gering einschätzen und doch von seiner Rolle und Persönlichkeit als Kritiker in Berlin all den Respekt haben, den er verdient. Fritz Mauthner war niemals ein Parteigänger wie Schlenther. Er war immer ein ruhiger, skeptischer, im besten Sinne objektiver Literat, den die Philosophie des Menschenlebens mehr interessierte, als das Theater. Dass



Dr. Paul Schlenther
Nach einer Amateur-Aufnahme

Mauthner und noch mancher andere gelehrte und wissende Kritiker keine Begeisterung für das Theater aufbrachten, ja dass viele Kritiker es sogar einbekennen, dass sie das Theater im Grunde ihrer Seele eigentlich nicht mögen, ist kein leichter Vorwurf. Denn zum Kritiker gehört vor allem Begeisterung und Begeisterungsfähigkeit. Denn Kritik muss zünden, muss zu Liebe und Hass entflammen können. Der dritte Gründer der freien Bühne war Harden. Ein Stilist wie es heute keinen zweiten in Deutschland gibt. Ein glänzender Geist wie ihn das deutsche Essay nie besessen hat, ein Fechter von unerhörter

Virtuosität der Klinge. Zwischen ihm und Sudermann gab es im Jahre des Heils 1902 ein seltsames Gefecht. Es handelte sich um Recht oder Unrecht der Kritik. Sudermann schrieb eine Artikelserie im „Berliner Tageblatt“, um nachzuweisen, wie kunstfeindlich die Verrohung und Verwilderung der Theaterkritik wirke, um gegen die Instrumente des Hohnes und der Verachtung zu protestieren, mit denen die deutschen Autoren behandelt werden, und um mit schrecklich ausgestrecktem Zeigefinger auf die Schlimmsten und Bösartigsten hinzuweisen. Und der Mann, gegen den er seine heftigsten Angriffe richtete, war Maximilian Harden.

Der Kritiker hat unbedingt das Recht auf freie Meinung. Er kann jedes Werk schlecht, erbärmlich finden, und jede Waffe, es zu bekämpfen, ist ihm erlaubt, wenn es eine ehrliche Waffe ist. Höhnen soll, wer höhnen kann, und verachten soll, wer verachten darf. Der Kritiker hat ein gutes Recht, Kunstschänder zu verachten und zu verspotten. Es ist zweifellos, dass Harden manchen Dramatiker skalpiert hat. Aber er skalpiert mit blankem, scharfem Messer, dessen Griff kunstvoll eingelegt ist. Die schmerzhafte Prozedur wird für das Opfer fast zum ästhetischen Vergnügen. Es ist zweifellos, dass Harden auch köpft. Aber er köpft sicher und haut nicht daneben. Und niemand wird und darf glauben, dass bei all' seinen stark betonten persönlichen Sympathien und Antipathien irgend eine Spekulation, irgend ein unlauterer Sinn, Neid, Missgunst, irgend ein sensationslüsternes Manöver im Spiele sei. Anders liegt freilich die Sache bei den unterschiedlichen Jünglingen, die sich einen Harden-Kopf zurecht schminken und zurecht frisieren und mit schartigen Messern seine Kunst in Kunststücken nachahmen wollen; anders liegt die Sache bei den anderen Türkenköpfen des Sudermannschen Grimmes. Wenn aber irgend ein putziges Kerlchen seine Purzelbäume schlägt und dabei die Tschinellen, die es am Kopfe trägt, mit den Knien bearbeitet, wenn er deutscher Sprache trunken durch den Ziergarten seiner Erkenntnis tänzelt, wenn er, frei am Trapez der Manier hängend, Ansprachen an Deutschland, an Volk und Publikum richtet, so soll man sich darüber nur amüsieren. Wozu sich darob entrüsten und gegen den heitern Gaukler und niedlichen Jongleur den Zweihänder schwingen? Und welcher Mann von Geschmack

wird es beachten, wenn ein Anonymus Gemeinheiten rülpst? Wer wird sich mit Strassenjungen in Disput einlassen, die mit Kotstücken werfen? Wenn Harden Fenster einschmeisst — gewiss tut er das — so wirft er mit Edelsteinen. Womit ich durchaus nicht gesagt haben will, dass der edelste Stein nicht auch eine Beule schlagen kann, ebensogut wie ein Strassenkiesel.

Der Gιund der ganzen Polemik war von seiten Sudermanns — ach — ein sehr verständlicher. Der Künstler hat für die schlechten Kritiken ein viel besseres Gedächtnis als für die guten. Am Morgen nach der Premiere spürt der Dramatiker in Zeitungen herum, die er sonst nie eines Blickes würdigt, und ärgert sich über die Kerle, die er sonst nur verachtet. Ich bemerke in Paranthese, dass der Dramatiker natürlich ebensogut sein volles Recht auf Verachtung des Kritikers hat, wie der Kritiker sein Recht auf Verachtung des Dramatikers. Zehn anständige und ehrliche Kritiker hat der Autor im Nu vergessen, wenn sein Blick auf ein hämisches Notizchen fällt. Er hält sich bei der Sachlichkeit des ehrlichen Richters nicht auf, weil ihm der Ärger über ėine unehrliche Taktik keine Zeit dazu lässt. Denn da hat Sudermann Recht: Es gibt in der deutschen Kritik auch verrohte, verwilderte und verliederlichte Töne, weil auch Unberufene und Unberufenste sich dazu drängen, Unverständige die Backen aufblasen und wohl auch manchmal Unanständige ihre schmutzigen Praktiken in die Richtertoga hüllen. Aber zweifellos sind in Berlin und anderwärts die anständigen, ehrlichen Kritiker weitaus in der Mehrheit. Und nur diese kommen in Frage. Die drei Typen: Schlenther, Mauthner, Harden finden sich überall in mancherlei Variante. Es gibt Kritiker der Partei, der festen, unverrückbaren Meinung, die ein bestimmtes Ziel im Auge haben und einen Kampf um das Dasein dieses Zieles führen. Es liegt in der Natur dieser Art Kritiker, dass sie oft einen Ring bilden und dass sie schlimmstenfalls auch manchmal etwas wie einen literarischen Trust ins Leben rufen. Zu diesem Typus zählen die schneidigsten Losgänger, aufrichtige Enthusiasten, in ihren Reihen finden sich just die Elemente, die es am ehrlichsten mit der Kunst und ihrer Entwicklung meinen. Der Typus Mauthner ist der ruhige Beobachter, der über den Parteien steht, Eklektiker im Geschmack, der ohne Voreingenommenheit und Vorurteil ins Theater geht. Seine

Überlegenheit, seine Kühle machen ihn skeptisch und ironisch und er sieht dem Spiele auf dem Theater oft zu, wie ein Erwachsener dem Spiel der Kinder zusieht. In diese Kategorie zählen übrigens auch die vielen Gelehrten, Literarhistoriker,



Fritz Mauthner
Nach einer Zeichnung von D. L. Klein

Meister des Essays und der Forschung. Der Typus Harden stellt die Persönlichkeit des Kritikers in den Vordergrund. Die Kritik wird in Form und Gedankeninhalt zum Kunstwerk, das für die Individualität des Sprechers zeugt. Höchste Subjektivität

ist Trumpf. Da sind freilich nur wenige, sehr wenige, deren Wesen künstlerische Beachtung verdient. Und gerade bei diesem Typus gibt es eine Menge Karikaturen. Da gibt es Virtuosen der Galle, Paganinis der schlechten Laune, Artisten im Knurren und Brummen. Da gibt es Stilverdreher, Seiltänzer des Ichismus, die ihr jämmerliches Ich immer und immer wieder vor den Künstler schieben. Da gibt es Besserwisser und Alleswisser, Snobs und Berserker. Da gibt es jene Kritiker, die Vorurteiler und Nachrichter sind, aber keine Richter, die den Autor und sein Werk nur schlau und witzig benützen, um auf seine Kosten mit dem eigenen Geist glänzend zu paradieren. Aber der Einsichtsvolle wird die Clowns des Unverständnisses mit den ernsten Männern nicht verwechseln, die in der Kritik ein verantwortungsvolles Amt sehen und die deutsche Kritik gerade heute zu Rang und Bedeutung gebracht haben. Dass man aber Gekläff lauter hört, als die ruhige Rede, ist eine psychologische Erscheinung, die Sudermann zu seinen Schmerzenslauten veranlasst hat.



Dr. Paul Goldmann
Nach einer Amateur-Aufnahme

Zu den drei Typen, von denen wir eben sprachen, ist in letzter Zeit aber noch ein neuer, sehr bemerkenswerter hinzugetreten. Dr. Paul Goldmann hat seine Kritiken in einem Buche gesammelt: „Die neue Richtung“. Es ist ein

Merk- und Markstein der Zeit. Es entspringt dem temperamentvollen Drange Front zu machen gegen die Überschätzung der neuen Richtung, gegen Parteitreiben und Parteigrössen. Es ist eine blutige Abrechnung mit der neuen Richtung, mit dem deutschen Naturalismus und seinen Grössen. Nie und nirgends sind die Blössen und Schwächen der neuen Leute



D. Ludwig Speidel
Nach einer Photographie von J. Löwy

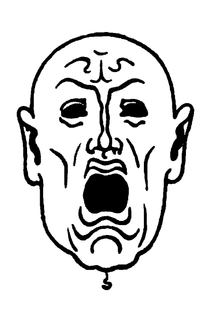
schonungsloser aufgedeckt worden. In all den Weihrauch der Partei fährt da ein kräftiger Wind und manches Bild, das im Weihrauchnebel wie ein Kunstwerk aussah, erscheint nun in seiner ganzen Flachheit, Kleinheit und Leere. Goldmann tat wohl daran, Götzen zu zertrümmern und einmal ungeniert die Wahrheit heraus zu sagen. Sie klingt manchmal wie die Wahrheit im Märchen von des Königs neuen Kleidern (siehe Fuldas

Talisman) wo alles sich schliesslich wundert, dass man durch einen Glanz geblendet werden konnte, der gar nicht da war. Oftmals hat freilich auch Goldmann übers Ziel geschossen. Aber es darf einen nicht wundernehmen, wenn man bedenkt, wie auf der Gegenseite systematisch übers Ziel geschossen wurde.

Dann gibt es freilich noch eine Art Kritik, die mit diesen Typen wenig gemein hat. Das ist die Kritik aus dichterischer Intuition, aus künstlerischem Mitgefühl. Das ist die impressionistische Kritik, die sich um Dogmen und Theorien nicht kümmert, sondern nur künstlerische Eindrücke in künstlerischer Form wiedergibt. Sie ist ebenso reich an Widersprüchen wie an Anregungen. Der Meister dieser Kritik war Ludwig Speidel. Speidel, der ausser einigen Versen hier und da, nie Dichterisches veröffentlicht hat, ist doch eine der stärksten dichterischen Potenzen Österreichs. Er ist ein Virtuose der Empfänglichkeit, nur dass sich das Virtuosentum bei ihm in reine Kunst umgesetzt hat. Er gibt in seinen Theaterkritiken meistens nicht mehr als eine Erzählung des Stoffes, den der Dichter bearbeitet hat. Aber in der Art und Weise, wie er diesen Stoff aufrollt, geht er auf die verborgensten Absichten des Dichters ein, lässt er die Vorzüge leuchten, zeigt er die Lücken und Sprünge. Er dichtet förmlich den Dichter nach. Und sein Stil, aus einem schöpferisch gestaltenden Sprachgefühl geboren, ist ein wundervolles Instrument, wo jeder kritische Ton auch gleichzeitig ein dichterischer Ton ist. Speidel ist Impressionist durch und durch. Die Kritik setzt sich bei ihm in Lyrik um, in Empfindungs- und Gedankenlyrik. Impressionismus ist überhaupt das Kennzeichen der wienerischen Kritik. Wie Speidel von Grimm herkommt und deutschen Geistes voll ist, so lernte Friedrich Uhl von den Franzosen das blitzende Facettenspiel, die graziöse Eleganz, die Beweglichkeit des Verständnisses. Und von der bildenden Kunst, durch sie geformt und erzogen, kam Ludwig Hevesi zur Kritik; auch er ein Impressionist reinster Sezession, überquellend an Wissen und Humor, ein Kolorist mit reichster Palette. Von süddeutschen Kritikern möchte ich zu dieser künstlerischen Art über Kunst zu schreiben, nur noch Fedor Mamroth in Frankfurt zählen. Im kritischen Brausen Berlins, im heissen Kampf, der in der deutschen

Reichshauptstadt in Dichterköpfen ausgetragen wird, fehlt noch der Kritiker, der nichts anderes sein möchte als der empfangende Künstler, der seine Eindrücke als Künstler wiederum gestaltet.

Vielleicht stellt sich dieser Künstler aber mit der Reaktion ein, die wir jetzt auf der ganzen Linie sahen. Die Reaktion hat heute die Herrschaft an sich gerissen. Sie an den einzelnen Erscheinungen der Bühne, an Dichtern und ihren Werken aufzuzeigen, soll nun im folgenden unsere Aufgabe sein. Wir können freilich diese Aufgabe nicht erschöpfen, wir können nur Beispiele geben.



ZWEITER TEIL

DICHTER UND DRAMEN

SIEBENTES KAPITEL

HAUPTMANN, HALBE, UND GENOSSEN

„Die Vorstellung dieses schauderhaften Produktes unserer Muse war meisterhaft ... Doch wird dies Schauspiel in der Vorstellung wegen seines empörenden Inhalts nie anhaltenden Beifall behaupten können.“ So begrüsste die „Berliner Literatur- und Theaterzeitung“ am 12. November 1782 eine Aufführung von Schillers „Räubern“. Und nicht anders ging es durch einen guten Teil der deutschen Presse, als Hauptmanns erstes Drama auf der Bühne erschien.

Schiller und Hauptmann! Diese Nebeneinanderstellung mag befremdlich erscheinen, aber ich möchte ihr einen tieferen Sinn entlocken. Auch das Paradoxon kann ein Weg zur Wahrheit sein. Schiller und Hauptmann! Der Werdegang ihrer Entwicklung, ihr dichterisches Schicksal, manche Seiten ihres Wesens und ihres Ingeniums weisen gleiche Formen auf. „In tyrannos!“ könnte auch als das Motto der „Weber“ gelten. Schiller war für seine Zeit nicht minder konsequenter Realist wie Hauptmann für die unsere und die Kritik warf ihm seinen Realismus mit gleichem Zorn und gleichem Hohne vor. „Kabale und Liebe“ ist ein realistisches Milieustück. Nur die Standeshöhe unterscheidet sein Milieu von dem Gerhart Hauptmanns. Schiller und Lessing brachten den dritten Stand auf die Bühne, unsere Zeit hat den vierten Stand theaterfähig gemacht. Was „Don Carlos“ für Schiller bedeutete, das war die „Versunkene Glocke“ für Hauptmann: der heissgesuchte Weg zur idealen Form. Und wie es Schiller immer wieder

zur Geschichte drängte, so hat auch Hauptmann ein historisches Sehnen. Wie Schiller ist auch Hauptmann ein Freiheitsschwärmer. Nur hat sich der Begriff der Freiheit seit hundert Jahren geändert. Nach äusserlicher, physischer Freiheit rang das ausgehende 18. Jahrhundert, innerliche, seelische Freiheit suchen wir. „Promethidenlos“ hiess Hauptmanns erstes Werk. Gewaltige, titanische Promethiden waren alle Helden Schillers. Und Promethiden des Alltags, arme Menschen, gierig nach dem Himmelsfeuer des Gefühls sind Hauptmanns Helden. So Doktor Vockerath, so Meister Heinrich. Allgemeine Menschenliebe hiess das ideale Losungswort der Schillerschen Zeit: seid umschlungen, Millionen! Werktätiges Mitleid nennt man jetzt die Humanität, zu der sich auch Hauptmann bekennt. Die Humanität hat sich individualisiert.

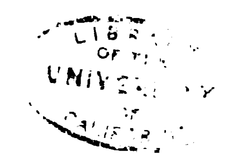
Die mystische Philosophie der allerlösenden Liebe, die Schiller erfüllte, durchklingt auch „Hannele Matterns Himmelfahrt“. Und seltsam genug! Wie Schillers Überschwang in der Satire wurzelt, um mit Scherer zu reden, so ist auch Hauptmann in nicht geringem Masse von der Satire ausgegangen.

Aber eins trennt die Dichter, die beide, am Ausgang eines Jahrhunderts stehend, die dramatische Entwicklung ihrer Zeit abschliessen und eine neue Epoche heraufführen. Schiller besass eine herrliche, göttliche Gabe, die Hauptmann versagt geblieben ist: Phantasie. Bei Hauptmann muss ein scharfer, kluger Verstand die Phantasie ersetzen. Schillers Blick ging ins Weite, der Dichter war gross im grossen Stoff, ebenbürtig seinen gewaltigen Helden des Wortes und der Tat. Hauptmann bleibt in die Enge gebannt, eine kleine Welt umschliesst seine Kunst und der wahren Grösse der Menschennatur gegenüber bleibt er klein.

Er ist ein Balthasar Denner des Dramas, ein Meister der intimen Kunst, ein wundervoller Schilderer, ein ausgezeichneter Beobachter. Seine Fähigkeit, Stimmung zu erregen, uns in die Atmosphäre seiner engen Welt zu versetzen, ist unerreicht. Aber eng, eng wird seine Welt immer bleiben. Sein Gefühl wird nie „hinauf und vorwärts dringen“, der Flug seiner Gedanken uns nie mit sich fortreissen in jene Weiten, die nur dem Dichter sich erschliessen, zu jenen Höhen, von wo der Blick erkennend in die Tiefe der Dinge und Geschicke nieder-



Gerhart Hauptmann
Nach einer Radierung von Hermann Struck
Mit Genehmigung des Berliner Verlag. G. m. b. H. Berlin



taucht. Von der Bildhauerei ist Hauptmann zur Literatur gekommen. Ein Plastiker ist er geblieben. Seine ganze Kunst ist bildend, formend, gestaltend geblieben. Lebenspendend ist sie. Sie schafft Menschen von Fleisch und Blut, die wir als unsere Brüder, als unsere armen Brüder erkennen müssen. Aber ein grosser Dichter kann uns noch mehr geben. In der Welt der Gedanken soll er als Sämann und als Schnitter, befruchtend und erntend seine Mission erfüllen, neue Wege kündend, neue Ausblicke eröffnend.

Ein Weiser — in des Wortes schönem Doppelsinn — soll der Dichter sein. Das ist Hauptmann nicht. Er weiss uns viel zu zeigen, aber nichts zu sagen. Schiller war ein Krösus an Gedanken, Hauptmann ist arm. Was Hauptmann an Gedanken hat und gibt, ist ihm von aussen gekommen, in sich selbst findet er nichts. Es gibt bis heute noch keinen einzigen Gedanken Hauptmannscher Prägung!

Wo Hauptmann tiefe Worte prägen will, wird er verworren und unsinnig wie etwa in dem berühmten Monologe Michael Kramers: „Der Tod ist die mildeste Form des Lebens, der ewigen Liebe Meisterstück. Das grosse Leben sind Fieberschauer!“ Die grosse Tirade in der „Versunkenen Glocke“, die „Hymne an die Sonne“ übt im Theater eine musikalische Wirkung durch das Wort, eine Analyse ihres geistigen Inhaltes gibt nur geringe Resultate.

Hauptmann ist eben in allem Plastiker. Plastiker auch in der Wortarbeit, daher bei allem Grau der Farbe die ausserordentliche Lebendigkeit seines Dialogs. Das Hauptgesetz des Dramas, das wir nie müde werden dürfen zu betonen, dass der Charakter die Hauptsache im Drama sei, findet in seinen Werken die kräftigste Bestätigung. Was in Hauptmanns Stücken wirkt, was tragisch ergreift oder komisch wirkt, ist immer der Charakter. „College Crampton“ ist eine famose Porträtstudie. Der „Biberpelz“, so herzlich schwach und unbedeutend seine Struktur als Lustspiel ist, so unfähig sich Hauptmann gezeigt hat, aus Lustspielkeimen und Ansätzen eine echte und rechte Lustspielhandlung zu entwickeln und aufzubauen, wirkt durch die köstlichen Figuren des schneidigen Assessors Wehrhahn und der wackeren Frau Wulff. Als sich aber Hauptmann verleiten liess, im „Roten Hahn“ eine Fortsetzung des „Biber-

pelz“ zu geben, erlitt er einen nicht zu verschleiernden Misserfolg. Er konnte nur wiederholen, was er schon einmal gezeigt hatte, die Charakterzeichnung, und was an Handlung neu sein sollte, bewies nur wieder mit einem schlagenden Beispiel seinen Mangel an Erfindungskraft. Man kann bei Hauptmann Szenen und Akte willkürlich umsetzen oder auslassen. Gibt es einen stärkeren Beweis für die schlechte Komposition? So gross Hauptmann in der Charakterzeichnung ist, es ist ihm versagt, die Eigenschaften der Charaktere im Konflikt zu zeigen, also mit anderen Worten, Charakter in Handlung umzusetzen. Hier müsste eben die Phantasie ihre Tätigkeit beginnen und auf diesem Boden verliert Hauptmann Haltung und Sicherheit. Ein Beispiel für viele. Fünf Akte des „Fuhrmann Henschel“ hindurch bewundern wir die Beobachtungskunst und die Darstellungsweise eines Meisters. Wie sind alle diese Menschen geschaut und wie sind sie gezeichnet! Der beschränkte, gutmütige Fuhrmann, die böse Hanne, zu der es ihn zieht trotz des Versprechens, das er seiner ersten Frau auf dem Totenbette gegeben hatte, die Magd nicht zu heiraten, der Gastwirt Siebenhaar, der Schankpächter, der Kellner, mit dem Hanne den braven Henschel so schamlos betrügt, kurz alle, alle! Merkwürdig ist die Faszination, die Hanne auf Henschel ausübt, übrigens auch in bezug auf Hauptmanns eigene Psychologie. Diese fast magische, dem Helden unbewusste und verschleierte suggestive



Oscar Sauer als Wehrhahn im „Roten Hahn“
Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

Macht des Weibes dem Manne gegenüber kehrt in fast allen Dramen Hauptmanns wieder („Einsame Menschen“, „Versunkene Glocke“, „Fuhrmann Henschel“, „Michael Kramer“, „Rose Bernd“). Der Dichter mit der harten Bildhauerfaust hat eine feminine Seele, bei ihm triumphiert immer das Weib über den Mann: in brutaler Tatsächlichkeit wie im „Fuhrmann Henschel“, moralisch wie in „Rose Bernd“.

Hauptmanns Menschen sind insolang trefflich gezeichnet, als der Dichter nach dem Modell arbeitet. Hauptmann kann nur schildern, was er gesehen hat. Die konsequenteste Komposition weist die „Versunkene Glocke“ auf, weil hier ein wirkliches Erlebnis der Handlungen das Rückgrat gab. Immer aber setzt der Mangel an Phantasie seinem Talente die Schranken. Innerhalb dieser Schranken ist Hauptmann sicherlich ein Meister.



Oscar Sauer und Louise v. Pöllnitz (Frau Wulffen) im „Roten Hahn“
Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

Wie kommt es aber, dass diese Meisterkunst uns niederdrückt, statt uns zu erheben, dass wir das Theater gepeinigt verlassen? Könnte Hauptmann den Blick vom Boden erheben, so hätten wir diesen Eindruck nicht. Im Schicksal des Einzelnen das Geschick der Allgemeinheit, im Leben der handelnden Personen das Leben der Menschheit, im Mikrokosmos der Bühne den Makrokosmos des Ganzen zu zeigen, das war von je Ziel und Aufgabe des Dichters. Er löste sie, wenn er eben — ein Weiser war. Er löste sie mit der Kraft des Gedankens, der die Brücke schlägt zwischen der Scheinwelt auf der Bühne und der Welt da draussen,

wenn es ihm gelang, den kategorischen Imperativ der Einfühlung im Theater wirken zu lassen, dessen Formel heisst: Erkenne dich selbst. Nur einmal gelang es Hauptmann, diese Brücke zu schlagen und das geschah, als er das Elend der schlesischen Weber seine rührend schlichte und doch so gewaltige Sprache



Rudolf Rittner als Fuhrmann Henschel
Nach einer Photographie von Schaarwächter

reden liess. Die Weber sind das klassische Werk des konsequenten Naturalismus. Und gerade dieses Stück, das unter allen Bühnenwerken Hauptmanns den tiefsten und nachhaltigsten Erfolg hatte, bewies sein ausserordentliches episches Talent. Die Weber sind ein Stück, das in der Romantechnik des Nebeneinander gearbeitet ist. Es ist ein Gemälde, kein Drama. Wie immer bei Hauptmann, ist die eiserne Konsequenz, die dramatische consecutio temporum, ganz ausser

acht gelassen. Das Stück ist ein Ausschnitt der Wirklichkeit in historischer Treue. Detail an Detail. Mosaikarbeit. Im Detail liegt Wirkung und Eindringlichkeit. Die Handlung wird aufgelöst in eine Reihe Episoden. Hauptmann hat seine Quellen genau benutzt. Die elementare Wucht, die aus der Chronik spricht, wo der Aufstand der hungernden Weber erzählt wird, hat er in das Drama hinübergenommen. Er hat nichts hinzugefügt und nichts hinzugedichtet. Er hat Milieu und Vorgänge so dargestellt, wie sie tatsächlich waren. Die Chronik muss jeden, der sie liest, im Tiefsten erschüttern. Wir fühlen mit den Hungrigen, empören uns mit ihnen, kurz, machen gemeinsame Sache mit ihnen. Die Einfühlung, von der wir in diesem Buche immer sprechen, ist nichts anderes als das, was Aristoteles Mitleid nennt. Der ungeheure Erfolg der „Weber“ war ein Beweis, wie stark das Revolutionäre ist, das in jedem Menschen schlummert.



Adolf Sonnenthal als Fuhrmann Henschel
Nach einer Photographie von Székely

Die „Weber“ sind das Gegenstück zu „Tell“, wie dieses ein Volksdrama. Was den Revolutionsstücken so oft gefährlich wird, das Oratorische, hat Hauptmann, seiner Natur gemäss, durchgängig vermieden. Es gibt im Stücke keine Phrasen und keine Tiraden. Der Dichter lässt die Tatsachen reden und erreicht seine grösste Wirkung, indem er zeigt, wie

diesen beschränkten Menschen just die rechten Worte fehlen. Das Wort, das ihnen auf der Zunge liegt, wir sprechen es aus. Die Bezüge zwischen dem Sturm im Eulengebirge und den Stürmen des grossen Lebens da draussen, wir stellen sie her. Die Weberrevolution ist die typische Revolte und so wird sie immer aktuell bleiben, denn Revolution steht immer auf der



Lotte Witt als Hanne
Nach einer Photographie von J. Löwy

Tagesordnung. Die Weber haben keinen Helden. Man hat gesagt, hier sei die Masse der Held. So ist auch im „Tell", in Wallensteins Lager eine Menge mit soviel Köpfen als der Zettel Figuren aufweist, Akteur und Held. Aber wehe dem, der diese Technik der „Weber", die in einem vereinzelten Falle siegreich war, verallgemeinern wollte. Als Hauptmann später dieselbe Technik im „Florian Geyer" anwandte, litt er damit

Schiffbruch. Er hat in den „Webern“ ein erschütterndes Ereignis aus der Geschichte seiner Heimat so auf die Bühne gestellt, wie er es in der Geschichte vorfand, mit seiner ungewöhnlichen Gabe der szenischen Wiederholung des Geschauten, und so wurden die „Weber“ eben deswegen, weil der Dichter nichts hinzutat, nicht vertiefen und nicht erhöhen wollte, weil er seine Aufgabe beschränkte auf die Verpflanzung des Lebens auf die Bühne, zu dem Standardwerk des konsequenten Naturalismus. Und Hauptmann wird in der Literaturgeschichte fortleben als der Dichter der „Weber“.



Rudolf Rittner als Moriz Jäger in den „Webern“
Nach einer Photographie von Pflaum in Berlin

Hauptmann ist eine ungemein empfängliche Natur. Nicht nur das, was er sieht, auch was er liest, prägt sich fest in seine Kunst. Er hat die Technik, als deren Meister er gilt, von Arno Holz und Schlaf gelernt, ja man kann sogar sagen, dass er seine Lehrer kaum erreicht hat. Das typischeste Werk des Naturalismus, gewiss auch sein reifstes und bestes, ist „Meister Oelze“ von Johannes Schlaf. Hier ist ein Charakter in einem heftigen Ringen gezeigt, der Tischlermeister, der seine böse Tat versteckt und sich mit aller Kraft wehrt, sie zu verraten. Oelze hat einen Mord auf dem Gewissen. Er hat, um das Erbe allein für sich haben zu können, seinen Stiefvater vergiftet. Nur Pauline, des alten Oelze Tochter, des Meisters Stiefschwester, ahnt den Sachverhalt und sie ringt mit dem kranken Meister um das Geheimnis. Er hält es fest, hält es sogar fest, als schon der Tod ihn mit harter Faust schüttelt und niederwirft.

Oelzes Todeskampf ist wirklich ein Kampf mit dem Tode. Er verrät sein Geheimnis nicht und doch wissen wir, dass er schuldig ist. (Der Zuschauer im Theater muss auch Ungesagtes hören, für ihn ist das Spiel auf der Bühne ein Spiel mit offenen Karten.) In diesem Stück ist der Charakter tatsächlich in Handlung umgesetzt. Die Lebenswahrheit des Dialogs ist photographisch treu. Da fehlt keine Interjektion. Ja, die Interjektion wird oft wichtiger als das Wort und das ist typisch für die ganze Schule, typisch wie die ganze Technik des „Meister Oelze“: Da ist das Malen des Details, wo Wichtiges und Unwichtiges, Hauptsächliches und Nebensächliches mit gleicher Schärfe gesehen und wiedergegeben wird. Da ist das Hereinspielen der Landschaft, da sind die musikalischen Stimmungsmittel (Lied des blasenden Postillons, Gesang der Arbeiter, die morgens aufs Feld ziehen). Da ist das Mitspielen des Wetters (Sturm, Regen und Wind), da ist vor allem das Hereinragen des Übersinnlichen und Gespenstigen, mit dem bei allem sklavischen Haften am tatsächlichen Leben die Modernen sich gar zu gerne beschäftigen, bis durch diese Hintertüre die Romantik fast unbemerkt in ihr Gebiet einbrach.



Emanuel Reicher als Ansorge in den „Webern“
Nach einer Photographie von Pflaum in Berlin

Hauptmann hat sich aber nicht nur von Holz und Schlaf beeinflussen lassen, sondern auch gelegentlich von Shakespeare, von den deutschen Romantikern und von alten Chroniken. Er hat mit seinen in alle Stilarten tauchenden Versuchen die merkwürdigsten Wandlungen durchgemacht. Er war krass und tendenziös, ein zorniger Ankläger, der gegen den Alkoholismus



Josef Kainz als „Armer Heinrich"
Nach einer Photographie von Adolf Bernhard in Klosterneuburg



kämpfte und den Familienjammer schonungslos enthüllte. Er war romantisch, gespenstig mysteriös, er war naiv und volkstümlich und er wird wohl noch die eine oder die andere Häutung durchmachen. Immer aber sehen wir, dass er ein rein episches Talent bleibt, das sich ungeschickt der dramatischen Form bedient. Am klarsten wird dies vielleicht im „Armen Heinrich“. Es ist immer misslich, einen Roman oder eine Novelle zu dramatisieren. Und am misslichsten gewiss, wenn der Dramatisierer kein Dramatiker ist. Hauptmann bietet uns vier aus dem Epos Hartmanns von der Aue geschnittene Bildchen mit sorgsamer Vermeidung alles dessen, was im Stoffe vielleicht dramatisch wäre. Dramatisch wären drei Scenen: die erste, wie Heinrich, vom Aussatze befallen, den Meierhof verlässt und in die Wildnis geht, die zweite, wie Ottegebe ihm in die Wildnis folgt, ihm das Opfer ihres Lebens anbietet, er sich in das Mädchen verliebt und — sie mit Steinwürfen von sich jagt, und die dritte endlich wäre die Scene beim Salerner Arzte. Alle drei Scenen lässt Hauptmann erzählen. Dass er sie nicht dramatisch gestaltet hat, liegt gewiss weniger an seinem Wollen als an seinem Können. Ein echter Dramatiker würde sich gewiss nie an diesen Stoff wagen. Eine Krankheit, heisse sie Lepra, Typhus oder Keuchhusten, ist kein dramatischer Vorwurf. Das Mitleid, das wir mit dem Patienten haben, ist kein tragisches Gefühl, so menschlich es ist. Gewiss kann die Krankheit ins Drama hineinspielen, insofern ihr Ausbruch in die Reihe der dramatischen Konsequenzen gehört. Man denke an Ibsens Gespenster, an Tassos Wahnsinn. Aber nur das psychologische Moment, nicht das physiologische Moment der Krankheit hat auf der Bühne Geltung. Das physiologische Moment im „Armen Heinrich“, der Ekel, den wir vor dem Aussätzigen empfinden, mag noch soviel Mitgefühl in uns auslösen, nie und nimmer wird daraus dramatisches Mitleid. Eine wichtige Hemmung verhindert hier das Zustandekommen einer künstlerischen Wirkung. Wir betonen fortwährend, dass dramatische Einfühlung die Grundbedingung der theatralischen Wirkung ist. Wir machen Leiden und Schmerzen, Not und Angst, furchtbare Erschütterungen aller Art mit und haben trotz des Mitleidens eine Lustempfindung dabei. „Denkbar stärkste Steigerung der Illusion bei vollem Festhalten des Gefühls der

Scheinhaftigkeit, das ist für den Kulturmenschen die Bedingung des wahren Kunstgenusses“ sagt Lange. Dieses Auseinanderhalten der beiden Vorstellungsreihen wird aber unmöglich, wenn wir statt des vagen Begriffes „Krankheit“ im allgemeinen eine



Stettenheim D. Castan F. Mauthner

Karikatur von F. Graetz (Lustige Blätter) zur Aufführung von „Vor Sonnenaufgang“ an der freien Bühne

Fürwahr in dieser Weise ging's
Und Ruhe herrschte unbestritten
Ein Schutzmann rechts, ein Schutzmann links
Und Dr. Castan in der Mitte

spezialisierte Krankheit mitfühlen sollen. Da siegt die Unlust über alle Lust.

Aber Hauptmann hat mit einer Krankheit nicht genug. Er treibt den Teufel durch Beelzebub aus. Ottegebe bringt das heilige Opfer kraft ihrer Hysterie. Stünden wir noch in der

guten, alten Zeit der Doppeltitel, so wäre „Hysterie und Lepra“ der richtige Untertitel. Und wieviel Geister standen bei dieser armen, hysterischen Ottegebe Pate? Es ist ein Kleistsches Käthchen mit Ibsenschem Einschlag. Das Opfermotiv ist ganz Ibsenisch. Ottegebe ist ebenso krank, ebenso pathologisch wie Ritter Heinrich. Krankheit steht gegen Krankheit, nicht Wille gegen Wille. Gibt das ein Drama? Nie und nimmer. Man hat eine Schönheit der Dichtung darin erkennen wollen, dass der Kranke sich gegen Gott auflehnt, der ihm die Krankheit schickte, aber schliesslich verlangt er doch von Gott das Wunder der Heilung und dieses Wunder geschieht. Das Pathologische zog Hauptmann immer an, es beherrschte seinen Erstling „Vor Sonnenaufgang“ — welch ein Spektakel gab es, als bei der Aufführung in der „Freien Bühne“ Dr. Castan im Parterre ein geburtshilfliches Instrument schwang! — und es erreichte seine Blüte im „Armen Heinrich“. Aber auch ein gewisser scheinbarer Pietismus — trotz des heidnischen Intermezzos in der „Versunkenen Glocke“ — zieht von „Hannele Matterns Himmelfahrt“ bis zu dem Wunder im „Armen Heinrich“.

Und wie in der „Versunkenen Glocke“ täuscht der Rhythmus der Worte über ihre Leere hinweg. Die Vergleiche sind gezwungen, die Bilder unklar, die Gedanken entfernen sich nie allzusehr vom Gemeinplatz. Nicht ein tiefes Wort, nicht ein Satz der Weisheit, nicht ein neuer Ton des Herzens im ganzen Stück. Eruption des Temperaments? O ja. Aber eines femininen Temperaments, dessen Empörung immer wie Trotz klingt.

Bei aller Verschiedenheit der Stoffgebiete, bei aller Mannigfaltigkeit der Einflüsse von aussen bleibt die Reihe der Hauptmannschen Probleme klein. Da ist das Ringen des einzelnen um Befreiung aus seinem Milieu. Aber dieser einzelne hat einen kranken Willen und der Komplex der Zustände, in dem er steckt, ist kein Kampfmilieu, sondern ein Sumpf. So will der Meister Heinrich in der „Versunkenen Glocke“ aus dem Alltag zur Sonne empor. „Vor Sonnenaufgang“, „Einsame Menschen“, „Friedensfest“, „Kollege Crampton“, „Michael Kramer“, ja auch die „Weber“ sind solche Dramen der missglückenden Selbstbefreiung. Durch die Willensschwäche der Helden streifen sie ans Pathologische. Als zweites Lieblingsmotiv erscheint der Mann zwischen zwei Frauen, wobei, wie

ich schon erwähnt habe, das Weib immer über den Mann triumphiert. So ist das Problem in der „Versunkenen Glocke“ gestellt, so im „Fuhrmann Henschel“, so, gleichzeitig mit einer Umkehr des Problems als Kontrast, in „Rose Bernd“.

Bei „Rose Bernd“ können wir uns denken, was der Dichter wollte: ein Bauernmädel, hinter dem die Männer her sind, das sich vor der Männer Brunst und Schlechtigkeit nicht retten kann, wird zur Kindesmörderin, nicht durch eigene Schuld, sondern weil der Egoismus der Männer es in Schimpf und Schande treibt. Wie „Vor Sonnenaufgang“ sollte also auch „Rose Bernd“ ein Anklagedrama sein. In der Hand eines Dichters, der in dieser beschränkten Dorfwelt unter diesen simplen Menschen ein Bild der grossen Welt zeichnen könnte, der mit der Kraft der Sinne dieses Drama, die Tragödie der Sinne, schreiben würde, müsste es uns erschüttern und rühren und uns allen, die wir im Theater sitzen, ins Gewissen reden. Hauptmanns Realismus aber ist unsinnlich, ist grau und nicht farbig. Das stört weiter nicht, wenn es sich um Dinge des nüchternen Lebens handelt. Wie aber Hauptmann ans wahrhafte Leben kommt, ans Leben des Herzens, wie er an Liebesprobleme rührt — das viel missbrauchte Wort muss ja auch



Rudolf Rittner als Jau (Schluck u. Jau)
Nach einer Photographie von Wilhelm Fechner in Berlin



I. Akt Rose Bernd am Wiener Burgtheater
Nach der Skizze von A. D. Goltz wurde die Dekoration von Gilbert Lehner ausgeführt

schliesslich die traurige Geschichte Rose Bernds decken — wird er leicht roh und abstossend. Man hat, als die Hauptmann-begeisterung am höchsten stand, die Liebesszene im vierten Akt von „Vor Sonnenaufgang“ Romeo und Julia an die Seite gestellt. Ich glaube, dass heute wohl niemand mehr diesen Vergleich aufrecht erhält. Hauptmann geht Schlafs jubelnde Weltliebe



Hansi Niese als Rose Bernd
Nach einer Photographie von Hans Makart

ab, ihm fehlt die Kraft der Freude, finster und griesgrämig mit kalten Händen geht er an sein Werk. Und so finden wir die Vorgänge um Rose Bernd herum nur widerwärtig und abstossend und fühlen nicht den Zusammenhang zwischen diesen Menschen und uns. Und so hat das Drama den einen Zweck verfehlt. In das Stück ist noch ein zweites Stück eingeschachtelt. Der erste Liebhaber Rose Bernds ist ein frischer, flotter Mann,



Else Lehmann als Rose Bernd
Nach einer Photographie von Becker & Maass


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

dessen Frau seit Jahren gelähmt im Rollstuhl sitzt. Frau Flamm ist eine tüchtige, brave, herzlich gute und seelenverständige Frau. Sie ahnt das Schicksal der armen Rose, ohne dass sie einen Augenblick daran denkt, ihr eigener Mann könnte der Schuldige sein. Und sie spricht zu Rose ein hohes Lied der Mutterschaft. Sie redet ihr zu, sich zu freuen auf das Kind, sie spricht von der Heiligkeit dieser Freude. Hier könnte ein tief erschütterndes Drama einsetzen. Aber es verläuft in der



Paula Conrad als Frau Flamm („Rose Bernd“)

Haupthandlung wie ein Fluss in einem seichten Delta. Und unser Interesse versinkt im weichen, gleitenden Sande.

Als Hauptmann auftrat, schien es, als sei mit ihm eine neue Zeit für die Kunst angebrochen. Der Naturalismus hob ihn auf sein Schild und gerade Hauptmann war es wieder, welcher der naturalistischen Doktrin den Todesstoss versetzte. Ein objektiver Autor wollte er sein; mit sklavischen Kopien der Ausdrucksformen der Wirklichkeit begann er. Wo sind die schönen Formeln hin, in deren Zeichen die Berliner „Freie Bühne“ ihre geräuschvollen Schlachten schlug? Wie wurde

damals angestürmt gegen die althergebrachten Gesetze der Technik, gegen alles Idealisieren und Stilisieren, also auch gegen den Vers! Wirklichkeit und Wahrheit! Unerbittlichkeit und Rücksichtslosigkeit! Wie flatterten die Fahnenbänder mit diesen Devisen im Winde! Den Mangel an Persönlichkeit ersetzte bei Hauptmann die Doktrin. Er war konsequenter Realist und sein Realismus unterstützte sein eigentliches Talent. Dieses Talent besteht in der vortrefflichen Menschenbeobachtung, in der ausgezeichneten Kunst, einen Menschen mit ein paar Strichen lebendig zu machen, in der Fähigkeit, Dinge und Landschaft mit raschem, klugem Blick zu erfassen. Vielleicht sind alle diese Fähigkeiten mehr Technik als Kunst. Gleichviel. Sie bilden Hauptmanns Grösse. Aber dieser Meister der Charakteristik ist trotz alledem keine Persönlichkeit. Es gibt weder einen Stil noch eine künstlerische, noch eine dramatische Form, ja nicht eine Wendung, nicht ein Wort von persönlicher, Hauptmann eigentümlicher Art. Gewiss ist daran schuld, dass Hauptmann trotz seines übertrieben männlichen Gehabens, trotz mancher Züge zum Krassen und Rohen, doch, wie wir dies immer betont haben, eine empfängliche, feminine Natur ist. Die Eindrücke um ihn her modeln und bilden ihn fortwährend, ändern immer seine Bahn und seine Ziele. Das Merkwürdige am Plastiker Hauptmann ist die Bildsamkeit seines eigenen Wesens: Natur und Kunst der Aussenwelt ändern und ver-



Ferdinand Gregori als August Keil in Rose Bernd
Nach einer Photographie von Hans Makart

ändern ihn beständig, und das Rückgrat einer bestimmten Weltanschauung, die Bussole des persönlichen Denkens, die Zielfreudigkeit eines starken Gefühls, all die Momente, die eine Persönlichkeit vor uns aufbauen, fehlen. In seinen ungebärdigen Anfängen glaubte man, er werde sich zum starken Dramatiker entwickeln. Aber hierin hat er gewaltig enttäuscht. Seine Art wird immer undramatischer, die Stücke verlieren immer mehr an Konzentration und Zusammenhang. Es stellt sich immer klarer heraus, dass er durch und durch Epiker ist. Wenn er an den dramatischen Höhepunkten seiner Stoffe vorübergeht, beweist mir das nicht, dass er, wie manche glauben wollen, die grossen Szenen verschmäht — wo gäbe es einen Dramatiker, der die Gelegenheit von der Hand wiese, seine Kunst zu betätigen? — es beweist vielmehr, dass Hauptmann seinen Stoff nicht dramatisch zu fassen versteht. Seine Stücke zerfallen in novellistische Stimmungsbilder, deren pittoresker Reiz uns am meisten ergreift. Ein Willenskonflikt, ein Krieg der Leidenschaften, ein Kampf mit vollem Einsatz der Persönlichkeit soll das Drama sein. Wie weit ist der „Arme Heinrich“ oder „Michael Kramer“ davon entfernt? Bei Hauptmann steht Zustand gegen Zustand. „Ein Zustand, aus dem sich die Personen vergebens zu lösen suchen — das ist die allgemeinste Formel für das moderne Drama dieser Schule (sc. Hauptmann und Genossen),“ sagt rehr richtig Richard M. Meyer, aber wir müssen gleich hinzufügen, dass diese Formel in ihrer Passivität durch und durch undramatisch ist. Und Hauptmanns Verderben war es, dass diese Formel zum Zustande wurde, aus dem seine Kunst sich nicht zu lösen vermochte.

Zustandschilderung war die Parole des neuen Dramas. Das Schlagwort „Milieu“ beherrschte die Kunst. Und in Wahrheit erscheint in der ganzen Epoche das Milieu stärker als der Mensch, der darin steht. Das Drama der missglückten Befreiung aus den Banden des Milieus, wie man mit einer Formel Hauptmanns Dramatik bezeichnen könnte, bleibt typisch. Diese Formel hat ihre notwendigen und charakteristischen Begleiterscheinungen. Sie ist undramatisch, weil sie die Passivität des Helden, nicht sein aktives Handeln zum Angelpunkte des Stückes macht, sie betont durch das Schildern der Um-

gebung das Pittoreske. Diese Betonung wurde später von der Heimatkunst mit Glück aufgenommen. Vor allem aber arbeitete diese Kunst, indem sie die Bezüge zwischen dem Innenleben des Menschen und der ihn umgebenden Aussenwelt immer festzuhalten und darzustellen suchte, mit Stimmungen. Die



Max Halbe
Nach einer Lithographie von R. Winckel

Stimmung sollte schliesslich die Handlung ersetzen, wie in der impressionistischen Malerei die Farbe über die Kontur triumphiert.

Ein Impressionist und Zustandsdramatiker, der sich mit einem Schlage einen berühmten Namen machte, war Max Halbe.

Vor einigen Jahren hielt Max Halbe einen Vortrag in der

Münchener Psychologischen Gesellschaft. Er plauderte über „Dramatisches Schaffen“ und erzählte bei dieser Gelegenheit die Entstehungsgeschichte seines glücklichsten Stückes. Es war wenige Tage nach der Aufführung seines Erstlingswerkes „Eisgang“. Der Ehrgeiz des „Dramatikers“ war erwacht. In Halbe lebte der leidenschaftliche Wunsch, sofort ein neues Drama folgen zu lassen. An einem Vormittage im Februar sass er in seinem recht hoch gelegenen Arbeitszimmer in Berlin und sah aus dem Fenster über die Dächer in das milde Sonnenglänzen eines Vorfrühlingstages. Aus einem der Nachbarhöfe kam der Klang eines Leierkastens. Dieser weckte in dem Dichter sympathische Erinnerungen, Erinnerungen an die Kindheit, an den Vorfrühling. Während Halbe in dem altersgrauen Marienburg auf dem Gymnasium war, waren es just immer die Leierkastenmänner, die als erste Boten des Frühlings erschienen. Bei der Erinnerung an diese Zeit und Gegend erwuchs Halbe das Bild von dem Pfarrherrn und den zwei verliebten Menschenkindern in der polnischen Landschaft. Das betreffende Erlebnis lag aber schon neun Jahre in der Zeit zurück. Halbe hatte nie gewusst, ob er den Stoff lyrisch, episch oder dramatisch ausgestalten solle. Der Keim hatte



Max Halbe
Nach einer Karikatur von Léon Fanto

sich noch nicht in den Rohstoff versenkt. Jetzt aber entschied der durch die Erstlingsarbeit geweckte Ehrgeiz die Frage .. Halbe sah klar, dass nun aus dem Stoff nur ein Drama werden könnte. Und es traten nun auch wie von selbst die zwei Gestalten, die mit dem Erlebnis nichts zu tun hatten, die des Kaplans und des Amandus, in das Bild.



Rudolf Rittner als Hans in der „Jugend“

Dieses Selbstbekenntnis ist aus vielen Gründen interessant und wertvoll. Es erklärt den grossen Eindruck, den Halbes Stück bei seinen vielen Hunderten von Aufführungen gemacht hat und es gibt diesem Stück auch seine rechte Bedeutung für unsere Kunst. Am 23. April 1893 wurde Halbes „Jugend“ in einer Matinée des Berliner Residenztheaters zum ersten Male gegeben. Die Naturalisten und Realisten standen damals auf der Höhe ihrer Macht, Hauptmann galt als der grosse Führer und Befreier, Sudermann wurde wegen seiner Theatralik geschmäht. Da brachte Halbe einen neuen Ton. Einen neuen Ton? Nein, einen alten, der aber immer seinen jungen frischen Klang bewahrt. In die Reihe der objektiven Dichter, die peinlich genau und kühlen Herzens alles schilderten, was sie sahen, trat ein Dichter, der da mit subjektivster Kraft

schilderte, was er erlebt hatte, einer, der den Mut hatte, wieder unerschrocken lyrisch zu sein mitten im Drama, einer, der ganz naiv die grosse Neuigkeit verkündete, dass es nichts Schöneres und Ergreifenderes gäbe als die junge frische Liebe zweier Menschenkinder. Aber diese Liebe war erlebt. Das fühlte man. Man hörte das Bekenntnis eigenen Gefühls aus den stürmenden drängenden Worten des Dramas und war hingerissen. Ein Liebesdrama nennt Halbe sein Stück: Er, fast noch ein Knabe, sie, das Mädchen, das eben aus der Knospe des Kindes geschlüpft ist. Und sie lieben sich mit der Leidenschaft der Rücksichtslosigkeit, mit dem Mute des Leichtsinns, mit der Sehnsucht, das gelobte Land der Träume zu erobern, die Unschuld gegen Schuld zu tauschen um den Preis von tausend Seligkeiten! Ein Rausch, ein Sturm, ein Jauchzen und Jubeln! Und dann kommt das dumme Leben und macht einen plumpen Schlusspunkt unter das Gedicht mit den süssen Reimen. Der blöde Amandus, der den Hans hasst, weil dieser mehr Kuchen kriegt, zielt nach dem Studenten und trifft das Mädchen. Ein Zufall, dieser Tod des armen Annchens, ein Zufall, der von strengen Kunstrichtern arg bekrittelt und verurteilt worden ist. Mit Unrecht. Denn es gibt auch Zufälle aus tragischer Notwendigkeit und dieser Schuss gehört dazu. Eine Episode war dieses Abenteuer für den jungen Mann, das tragische Schicksal war es für das Mädchen.

Wer je jung gewesen ist und wer noch jung ist, der fühlt, dass dieses Stück zu den wenigen gehört, die nicht altern, denn ihre uralte Wahrheit — Wahrheit des Gefühls, Wahrheit des Herzens und der Sinne — ist ewig. Aber noch eines gibt Halbes Stück Bedeutung: es ist mit seinem Hereinragen und Hereinspielen der Landschaft, mit dem stark mitklingenden Lokalton eine der frühesten und besten Proben jener Heimatkunst, die heute die Parole der deutschen Nichtberliner Poeten ist.

Halbes Stück ist durchaus kein einwandfreies Kunstwerk. Es ist technisch noch recht unfertig. Aber die Unbeholfenheit der Szenenführung, den gelegentlichen Umschlag in melodramatische Rührseligkeit — o über den Marienburger Leierkasten! — vergessen wir leicht und gerne angesichts dieser prachtvoll wahren Menschen und im Banne der die Herzen ergreifenden Stimmung.

Aber Halbe war nur mit seinem berühmten Stück, nur mit der „Jugend" ein voller, selten reicher Sieg beschieden. Die „Jugend" war eben das Stück seines Lebens. Was er an Können besass, goss er hinein. Wenig ist ihm übrig geblieben. Zu wenig, um einen zweiten ähnlichen Triumph sich zu erkämpfen. Freilich, auch die „Jugend" hatte ihre Fehler, Jugendfehler, aber das pulsende Leben des Ganzen liess sie vergessen. Dem Jugendstück, das als solches uns alle mitriss, ist keine Mannestat gefolgt. Das Knabenhafte seines Talents ist nicht gereift, das Fahrige, Unruhige seines Wesens ist geblieben. Statt immer weiter ins Leben hinaus, statt immer tiefer in die Seelen zu dringen, hat seine Kunst sich vom Leben zurückgezogen auf immer engere Bezirke. Immer redseliger, immer breiter werden seine Stücke und ihre Umrisslinien versanden, die Sprache seiner Menschen wird zur Buchsprache, das Psychologische ihrer Handlungsweise wird immer deskriptiver, rhetorischer. Statt von Tat zu Tat geht die Handlung von Wort zu Wort vorwärts. Das ist verhängnisvoll, mag auch ein Dichter die Worte setzen.

Die Zügel der Handlung, die Halbe in der „Jugend" so fest in Händen hielt, verwirren sich in seinen folgenden Stücken. Man hat das Gefühl, nicht einem Stück, sondern mehreren Stücken, die ineinander geraten sind, gegenüber zu stehen. Episoden und Hauptverhandlung stehen in keinem Zusammenhange, die Ökonomie des Ganzen ist willkürlich oder — was schlimmer — zufällig.

Aber die geringe Herrschaft, die Halbe über sein Talent hat, das völlig Unbewusste seines Schaffens, stempelt ihn eben zu dem Dichter, der in ganz merkwürdig starker Weise eine bestimmte Zeitströmung repräsentiert. Der schwache Mann, der auch in reifen Jahren noch knabenhaft impulsiv und zerfahren ist, der angesichts des Weibes sich selbst verliert und vergisst, um sich ganz dem Weibe hinzugeben, der feminine Mann mit dem grossen Liebesbedürfnis der Seele und der Unfähigkeit, sein Leben stark zu zimmern, dieses seltsame Produkt unserer Überkultur des Geistes, dem wir auf Schritt und Tritt im Leben begegnen, ist der Held aller Halbeschen Dramen. Im Leben haben wir eine mitleidige Sympathie mit diesen Menschen. Wir wünschen, tüchtiges Turnen und gesunde Erziehung, Aus-

rottung des die Seele verwirrenden Phrasenwerkes unklarer Propheten und Prophetinnen mögen in der Zukunft ein solches halbes Männergeschlecht verhüten. Im Drama können wir mit den halben Helden nicht gut mitgehen.

Die passive Handlung versagt schliesslich immer. Und eine passive Handlung erzählt uns „Mutter Erde“. Paul Markentin ist im Unfrieden vom Hofe seines Vaters geschieden, weil er Antoinette, die ihm vom Vater bestimmte Frau, nicht heiraten wollte. Er gerät in das grosse Leben, in sozialistische, frauenrechtlerische Kreise — o über das die Seelen verwirrende Phrasenwerk unklarer Propheten und Prophetinnen!! — und heiratet ein Weib, das ganz Verstand, ganz Emanzipation und gar nicht Weib ist. Oder vielmehr sie heiratet ihn, das maskuline Weib den femininen Mann. Es ist das Zerrbild einer Ehe. Nach Jahr und Tag stirbt Pauls Vater und wie eben der Sohn auf dem Hofe ankommt, wo der tote Vater aufgebahrt liegt, beginnt die Handlung. Aus der heimatlichen Scholle saugt er neue Kraft, — d. h. wir sollen glauben, dass er dies tut. Hier begegnet er Antoinette wieder, die im Zorn über ihn einen grässlich versoffenen Menschen geheiratet hat. Aus der Macht Hellas gerät Paul in die Macht Antoinettens. Die unbewusste Liebe der beiden flammt empor. Und da Hella ihren Gatten nicht frei gibt, gehen die Liebenden in den Tod.

Ein unklarer Stimmungsnebel schwebt über dem Ganzen. Wir vermögen die handelnden Menschen nicht recht zu erkennen, wir treten in kein rechtes Verhältnis zu ihnen. Am meisten fremd bleibt uns Hella, Pauls Weib. Liebt sie ihren Mann, liebt sie ihn nicht? Gibt sie, die Freidenkende, Vorurteilslose, ihn aus Trotz nicht frei? Erwacht in ihrem unweiblichen Herzen am Ende doch weiblichste Eifersucht auf die Rivalin? Soll sie uns sympathisch oder antipathisch sein? Dass wir letztere Frage überhaupt stellen können, ist der schwerste Fehler des Stückes. Der Dichter muss Partei ergreifen und der Hörer mit ihm. Es gibt keine objektive Dramatik! Das Drama wendet sich an das Gefühl. Und der Dichter darf unsere Gefühle nicht verwirren. Ich möchte sagen, er darf sie nicht kopfscheu machen. Das tut Halbe mit Vorliebe. Daher das schliessliche Versagen seiner Stücke.

Er hatte auch Pech. Sein interessantestes Stück, das „Tausendjährige Reich“ missfiel in Berlin und ward allzuschnell begraben. Gerade das Schicksal dieses Stückes beweist, dass Publikum und Kritik grausam irren können. Und doch enthielt das „Tausendjährige Reich“ alles, was die Doktrin verlangte: Zustandschilderung, Charakterzeichnung, Stimmungen. Die Figur des prophetischen Schmiedes Drewfs, der das tausendjährige Reich verspricht und ihm mit seinen Getreuen entgegenziehen will, wie Ibsens Brand das Reich des Ideals in der Eiseskirche sucht, der im Kampfe um die Gerechtigkeit es mit dem Himmel aufnimmt, ist ebenso wie Meister Oelze ein in der Technik des Naturalismus ausgearbeiteter Charakter, dessen Entwicklung und Betätigung, dessen Zusammenstoss mit den Figuren der Umgebung Handlung und Spannung bedeutet. Das „Tausendjährige Reich“ ist Halbes reifstes und relativ männlichstes Werk. Sein Misserfolg warf ihn wieder in die unruhige Bahn des Tastens, Hastens und Versuchens.

Das „Haus Rosenhagen“ ist insoferne bedeutungsvoll, als es in der Zeit der handlungsarmen Dramen mit einem Übermass an Handlung auftrat.

Drei starke dramatische Motive sollen das „Haus Rosenhagen“ tragen. Der alte Rosenhagen hat immer im Kriege mit seinem Nachbar Voss gelegen, der einen Streifen Wiesenland, das knapp vor Rosenhagens Grunde liegt, ihm nicht abtreten will. Allen Boden weit und breit hat der alte Rosenhagen an sich gerissen, nur mit Voss wird er nicht fertig. Auf seinem Sterbebette versöhnt sich zwar der Gutsherr mit dem Bauer, aber er bereut gleich darauf seine friedliche Gesinnung und bindet es seinem Sohn und Erben auf die Seele, den Krieg mit Voss fortzusetzen. Der junge Rosenhagen versucht es erst gütlich mit grossen Geldanbietungen, und als der zähe Bauer darauf nicht eingeht, beweist er ihm an der Hand von Dokumenten, dass das Recht nicht auf seiner Seite ist, und dass das strittige Land dem Bauer eigentlich unrechtmässig gehört. Dieses Recht aber erscheint dem Bauer wie Gewalt und er will nun der Gewalt mit Gewalt begegnen, so schiesst er den jungen Rosenhagen einfach über den Haufen. Dieser Kampf um die Scholle — übrigens ein für die moderne Kunst typischer Kampf — ist das Hauptmotiv. Es wäre gewiss

sehr wirkungsvoll, wenn der Dichter es verstanden hätte, uns irgendwie dafür zu interessieren. So aber interessiert uns weder die Wiese noch Rosenhagen senior noch Rosenhagen junior noch der bäurische Starrkopf. Unsere Teilnahme erwacht erst, als der Bauer das Recht mit Gewalt korrigieren will und da ist auch das Stück schon zu Ende.

Das zweite Motiv ist die Liebesaffäre des jungen Rosenhagen. Er, der durch Tradition und Bestimmung in seinem



Ed. von Winterstein Alb. Patry
„Hans Rosenhagen“. Aufführung am Lessing-Theater
Photographie von Zander u. Labisch

Grunde wurzelt, liebt eine Art fahrendes Fräulein, eine vom Schlage der geheimnisvollen, dämonischen, meteorgleichen „Fremden“. Sie will um keinen Preis in der Einsamkeit des Gutes bleiben, es treibt sie in die Welt hinaus und er soll mit. Aber er will nicht, denn er kann nicht. Er kann nicht, weil er hier wie ein Baum festgewachsen ist. Gewiss, auch dieser Konflikt zwischen Liebe und Scholle sozusagen könnte in hohem Grade unsere Teilnahme erregen, wenn das dämo-

nische Weib und der liebende Mann uns menschlich nahe gerückt würden. Aber seine Psychologie bewegt sich ganz in den ausgefahrenen Geleisen jener halben Menschen, die zwischen Energie und Willenlosigkeit stehen und die das naturalistische Drama im letzten Jahrzehnt uns bis zum Überdruss vorgeführt hat. (Ich möchte hier in Parenthese bemerken, dass der ausgezeichnete Schauspieler Rudolf Rittner am Deutschen Theater in Berlin nicht ganz unschuldig an dem Grassieren dieses Typus ist. Diese schwachen starken Menschen sind seine Spezialität und da jeder moderne deutsche Dichter bei seinen Stücken ans „Deutsche Theater“ denkt, so entstehen Rittner-Rollen die schwere Menge.) Sie, die „Fremde“, ist nur ein dünner Aufguss der Abenteuerin, eine Figur, die der Dichter gewiss nur theoretisch sich erklügelt hat, ein Wesen ohne Fleisch und Blut, und gerade in diesem Falle müsste das Blut die Hauptrolle spielen.

Auch das dritte Motiv ist erotischer Natur. Der junge Rosenhagen wird von einem jungen Mädchen, einer Kusine, geliebt, die ihn der Fremden nicht gönnt. Um ihn von der Fremden zu befreien, um ihn, von dem sie fürchtet, dass er ihr doch verloren gehen könnte, festzuhalten, hetzt sie Vossen in seinen Starrsinn erst recht hinein und ist mittelbar Schuld an des jungen Rosenhagen Tod. Das ist ein starkes tragisches Motiv und es ist auch weitaus das beste des Stückes. Das Mädchen ist glaubhaft gezeichnet mit seinen verhaltenen starken Gefühlen und Instinkten, mit seiner Naivetät und jener Weiblichkeit, der jedes Mittel recht ist im Kampf um den Geliebten. Aber der Dichter hat diese Handlung so an den Rand des Stückes geschoben, dass sie fast gar nicht in das Sehfeld unseres Interesses fällt. Jedes dieser drei Motive hätte in starker zielbewusster Hand den Stoff zu einem guten Stücke geben können. Alle drei zusammen vermögen nicht, uns für die Dauer eines Theaterabends zu fesseln. Auch Halbe ist ein Mann der Art, wie es seine Bühnenhelden sind. Ein schwacher Starker, dessen ruckweise Energie in seinen Stücken nur aufflackert, aber nie zur Flamme wird, die erwärmt und leuchtet.

Max Halbe wirbt um seine Kunst mit der Leidenschaft eines Jünglings. Sturm ergreift ihn an der Schwelle eines neuen Stückes, aber es ergeht ihm wie so manchem Jüngling,

der heftig und rasend bis zur Geliebten drang, dessen Kampf um die Krone des Lebens aber zum Krampfe wird und den im letzten Augenblick die Kraft verlässt und der vor dem Siege erschlafft. „Nerven“, sagt er zu seiner Entschuldigung



Hedwig Wangel als Philippine Doorn in Halbes „Strom“ (Neues Theater)
Nach einer Photographie von Hertwig

und so löst auch bei Halbe das zitternde Spiel der Nerven die Muskeltat, die man erwartet hat, ab. Seine Kunst bleibt unfruchtbar.

So war auch der „Strom“, Halbes letztes Werk, eine neue Etappe auf dem Wege empor, den Halbe mit rastlosem, red-

lichstem Bemühen verfolgt. Aber dieser Weg leitet nur scheinbar empor. In Wirklichkeit führt er im Kreise: Halbe kehrt immer wieder zu seinen Ausgängen zurück, zu seinen ersten Figuren und Ideen. Und auch von seiner Technik kommt er nicht los. Das ist die Technik der Stimmung, wo Sonne und Wind, Wetter und Regen die Handlung mehr beeinflussen und treiben als die Taten der Menschen. (Man denke des Blitzes im „Tausendjährigen Reich“) Die Stimmung ist dem modernen Drama unerlässlich. Jeder Dramatiker, der ein Dichter sein will, muss auch ein Lyriker sein. Halbes erster Sieg war ein lyrischer Triumph. Gefühl ist die Seele der dramatischen Kunst. Gibt man uns aber nur Seele und keinen Körper, dann haben wir auf der Bühne kein Lebewesen, sondern ein Gespenst. Zu seinem Unheil liess sich Halbe im „Strom“ auch noch von Ibsen und Maeterlinck beeinflussen. Ibsenisch ist das Aufdröseln einer längst vergangenen Handlung, das schrittweise Vorrücken des Dramas, das eigentlich nichts anderes ist als ein Rücken in die Vergangenheit. An Maeterlinck gemahnt die uralte Frau mit den geschärften Sinnen, die Dinge hört und ahnt, die normalen Menschen verborgen sind. Freilich echtester Halbe ist der eigentliche Träger des Stückes, Jakob, ein hysterischer Knabe, impulsiv und zerfahren, krankhaft erregt durch das Weib. Das Weib, für ihn aller Weiber Krone, ist seine Schwägerin Renate. Renate ist die Frau des Deichhauptmanns Peter, der das Testament des Vaters gefälscht hat, um sein Gut nicht teilen zu müssen, um es vor dem Zerfall zu retten. Die Grossmutter und seine Frau wissen um die Tat. Denn er gestand sie seinem Weibe, als der Strom ihre zwei Kinder verschlang und er in diesem furchtbaren Unglück ein Zeichen Gottes erblickte. Seit jenem Geständnis hat sich Renate ihrem Mann versagt. Noch ein dritter Bruder ist da, Heinrich. Er hat einst um Renate geworben, aber sie hat ihn verschmäht, um Peter zu nehmen. Nun kehrt er heim. Und unklar und ungewiss dämmert eine neue Liebe — oder ist es die alte? — in Renate. So steht sie zwischen drei Brüdern, die drei Werber sind: Peter, der Gatte, der sein Recht haben will, Jakob, der wohl selbst nicht weiss, wohin die entfesselten Sinne ihn treiben, und der ruhige Heinrich, dem man Renate von Herzen wünschen möchte. Und er wird sie auch



H. Nissen Lotte Witt Gimmig Reimers

„Der Strom“. Aufführung am Wiener Burgtheater

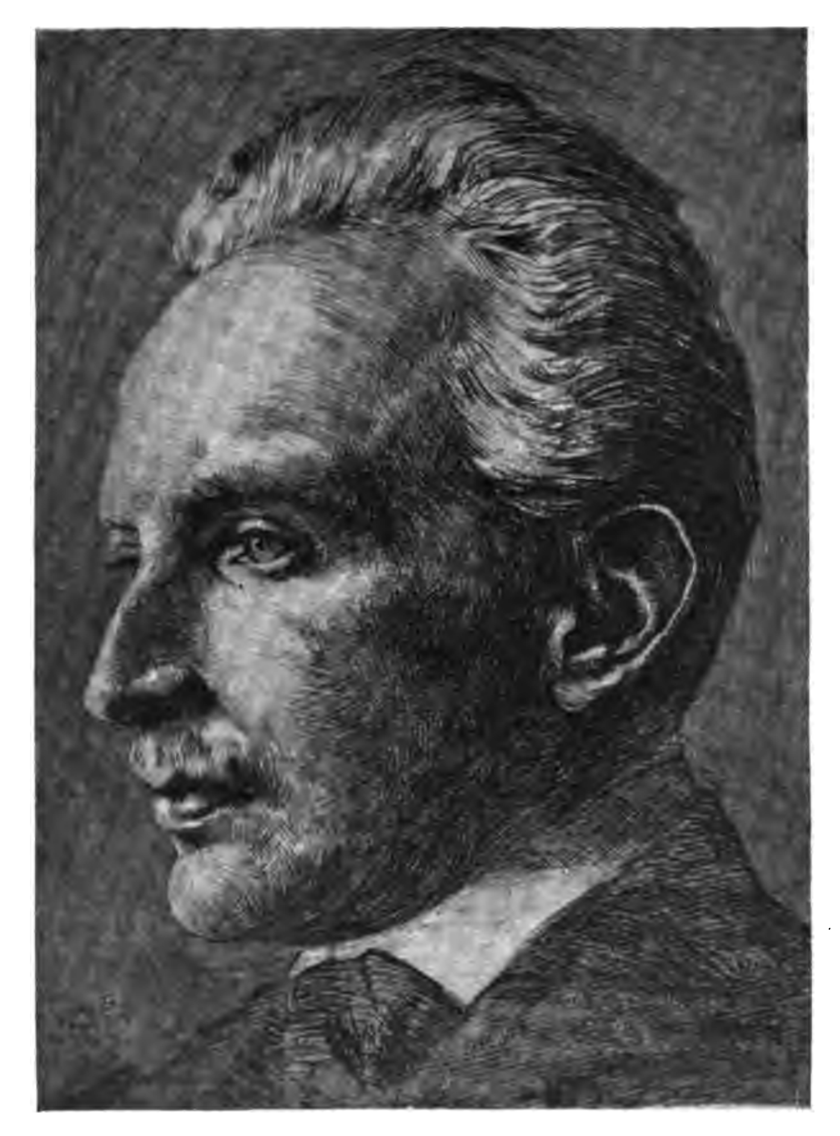
Photographie von J. Löwy

eines Tages heimführen, denn Peter und Jakob verschlingt der Strom.

Die ganze Handlung geht ruckweise in unklaren Stössen vor sich, inszeniert und bestimmt durch den Eisgang des Stromes, der draussen vor der Tür des Hauses sein symbolisches Wesen treibt. Manchmal ist die Symbolik wirklich stark und bezwingt unser Gemüt. Dann fühlen wir, dass ein wirklicher Dichter zu uns spricht. Aber öfter als uns zu packen, weiss dieser Dichter uns zu ermüden. Und zum rechten Genusse kommen wir nicht, weil die Hand, die uns leitet, die Hand, die uns erfasst, nie die kräftige Manneshand ist, sondern immer die von knabenhafter Erregung zitternde Hand, die just dort im Griffe versagt, wo Stärke am notwendigsten wäre. Unsicher stehen die Menschen alle im Nebelgewoge der Stimmung.

Aus Stimmungen geboren, von Stimmungen getragen sind die Dramen Georg Hirschfelds. Noch stehen die Begründer des neuen Dramas unter uns — ja, etliche von ihnen haben ihre eigene Gründung bereits überwunden — und schon rücken die Erben auf den Plan. Georg Hirschfeld ist eine Epigonennatur. Hauptmann, Ibsen, die Stimmungsdichter des jungen Berlin, die Grübelpoeten des Nordens waren seine Meister. Er hat fein zu beobachten gelernt. Er hat viel Hartes und Leidvolles in seinem jungen Leben erfahren, hat ehrlich gerungen und ehrlich gestrebt und all das, erlittenes Leid und die Aufregung des inneren Zuges nach oben, zu Licht und Wärme haben ihn früh gereift.

Seine Kunst ist wie eine im Vorfrühling gediehene Blüte von überzarten Farben. Er ist eine weiche feminine Natur, empfänglich und klug. Eigentlich ist er ein Musiker, der in Worten ausdrücken möchte, was an Klang und Ton in ihm wiederklingt. Sein ganzes Empfindungsleben ist gleichsam auf Töne und Klangfarben gestimmt. Dramatische Kraft, dramatische Konzentration, dramatisches Denken sind nicht seine Stärke. Er gibt uns lyrisch gesättigte Stimmungskunst in der von seinem Meister Hauptmann gelernten Technik, in dramatische Formen gebracht. Was in seinen Dramen anmutet, ist die verhaltene Musik einer zarten Jünglingsseele, die durch des Lebens Roheit und Rauheit zittert und deren Empfindsamkeit wie ein seltsamer Glanz über Sumpflandschaften des jüdischen Familienlebens



Georg Hirschfeld
Nach einer Radierung von Hermann Struck

liegt. Georg Hirschfeld ist nämlich der Dichter eines neuen Milieus: des kleinbürgerlichen Judentums. Wie Hauptmann kann auch er nur schildern, was er sah und was er erlebte. Die Kraft der Phantasie geht dem Jünger wie dem Meister ab. (In dem phantastisch-romantischen Drama „Der Weg zum Licht“ versagte er völlig.) Was er aber sieht, weiss er mit ausserordentlicher Knappheit und Schärfe wiederzugeben. Er hat bisher fast immer die Geschichte und die Geschichten seiner eigenen Familie geschildert, Alltagsdinge ohne grosse Aufregungen und ohne erschütternde Ereignisse: Kleine Stürme, kleine Tragödien, die schliesslich in Frieden und zu Gutem ausgehen. Ein kurzatmiger Jammer, ein beschränkter Horizont, eine enge Welt, ein Gemütsghetto. Es muss anders werden, rufen alle Hirschfeldschen Helden, aber es wird nicht anders, es bleibt alles beim alten. Man schickt sich drein, man lernt die kleine Tragik des Lebens mit Humor überwinden. Das ist das typische Ende. Die Kraft versinkt im Gemüt. Der Anlauf führt zu keiner Tat, sondern zu einer Reflexion und in der Reflexion finden die Menschen Hirschfelds ihre Befreiung. Die Weltanschauung aber, aus der diese Reflexion geboren wird, ist eigentlich eine Moralbetrachtung und diese Gefühlsmoral preist die Entsagung. Durch die Entsagung wird der Schwarzelbe Hahngikl (im „Weg zum Licht“) zum Lichtelben. Der Tod Hellwigs in Hirschfelds bestem Drama „Nebeneinander“ ist ein Tod aus Resignation.

Mit den „Müttern“, die die freie Bühne zuerst aufführte, lieferte der junge Poet seine erste erfolgreiche Talentprobe. Das sind die „Mütter“ jedenfalls. Als Kunstwerk ist das Stück trotzdem verfehlt. Es krankt an einem unmöglichen Helden, es wird seinem Vorwurf nicht im mindesten gerecht, es hört auf, wo es beginnen sollte.

Ein junger Mensch, den es zu Hause nicht freut, den der tyrannische Vater quält, der in sich den Beruf des Musikers fühlt und der zu Hause kein Verständnis für sein Künstlertum findet, geht mit einer Silberarbeiterin aus der Fabrik des Vaters durch. Er bricht mit dem elterlichen Heim, lebt kümmerlich mit seiner Geliebten, ringt um seine Kunst in den misslichsten Verhältnissen. Der Vater stirbt, den Jungen packt das Heimweh, er fühlt, wie er in dem Milieu des Elends und der Un-

bildung verkommt, die Liebe der Mutter begegnet seiner Sehnsucht — der verlorene Sohn kehrt zurück. Und seine Geliebte? Auch sie ist Mutter, ein Kind Roberts trägt sie im Schosse, freilich ohne dass Robert es ahnt. Und trotzdem findet sie die Seelenstärke, Robert ziehen zu lassen. Sie fühlt, dass er zu seiner Entwicklung ein anderes Milieu braucht, dass er heim muss und sie lässt ihn frei. Das wahre Drama der Mütter wäre der Kampf der beiden Frauen gewesen, der Mutter Roberts, die ihren Sohn wieder erobern möchte und des Mädels, das ihrem und Roberts Kinde den Vater erhalten will. Aber es zeugt für das dramatische Ungeschick des Anfängers, dass das Drama vor diesem Kampfe abbricht, ja dass die beiden Frauen sich nicht einmal begegnen. Der Held Robert ist ein schwacher, passiver, nervöser Junge, an dessen künstlerischen Beruf wir glauben können oder nicht. Zum unbedingten Glauben vermag uns der Dichter nicht zu zwingen. Robert ist wieder einer jener unverstandenen Männer, die statt der Muskeln Nerven haben, deren Veranlagung zu Krämpfen, nicht zu Kämpfen führt. Solch ein Held und Künstler ist auch der „junge Goldner".

Das Künstlerdrama war und ist unter den jüngsten und neuesten sehr beliebt. Es liegt nahe, im Drama der Zustandschilderung den eigenen Zustand zu schildern, Selbstbeobachtung zu geben. Künstler, insbesondere wenn sie jung sind, neigen heftig zu egozentrischer Weltbetrachtung. In den lauten Kämpfen um die neue Kunst wurde die Bedeutung der eigenen Tat in den Augen der Streitenden leicht überschätzt, und so entstanden jene Dramen, wo das Missverhältnis zwischen der Bedeutung, die der in Eins verschmolzene Dichter und Held sich beilegt, und dem Interesse des Publikums für ihn, das Stück zu Falle bringen musste. So lag der Fall im „Jungen Goldner". Der junge Goldner hat ein Stück geschrieben und es anonym beim Direktor des Nationaltheaters, das demnächst eröffnet werden soll, eingereicht. Der Direktor Rosenberg, ein alter Freund des jungen Goldner, durchschaut die Anonymität nicht, aber das Stück gefällt ihm, er nimmt es an und bestimmt es zur Eröffnungsvorstellung. Grosser und begreiflicher Jubel im Hause Goldner. Aber die Freude dauert nicht lange. Der allmächtige Vorsitzende des Theaterbauvereins, der Stadtrat

Jansen, selbst Romanschriftsteller und Dramatiker, ist des jungen Goldner, der ihn wiederholt kritisch heftig angegriffen hat, erbitterter Feind. Er widersetzt sich der Aufführung, droht seine Stellung niederzulegen und bleibt natürlich Sieger gegen den jungen Dichter. Statt mit Goldners „Nachtfaltern“ wird das Theater mit Shakespeares „Hamlet“ eröffnet. Beim feierlichen Eröffnungsbankett sagt der junge Dichter dem Stadtrat gründlich seine Meinung und bricht für die kämpfende Jugend eine Lanze mit flatterndem Phrasenfähnlein. Dem Publikum aber sind die „Nachtfalter“, um die hier gekämpft wurde, ein interesseloses Stück. Wir gehen nicht mit, weil wir die „Nachtfalter“ nicht kennen und nicht wissen, wer im Streite eigentlich recht hat. Vielleicht sind die „Nachtfalter“ trotz allen Versicherungen Georg Hirschfelds denn doch ein schlechtes Stück.



Oscar Sauer im „jungen Goldner“
Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

Hier haben wir gleich den Grund, warum das Künstlerdrama auf der Bühne einen schweren Stand hat und warum seine Aussichten, das Interesse des Publikums zu erregen, mit Recht so geringe sind. Das Überhandnehmen des Künstlerdramas ist immer ein Zeichen des Epigonentums, einer Decadence gewesen. (So war es ja auch bei den Romantikern). Es gibt zwei Grundtypen des Künstlerdramas. Erster Typus: Der Dramatiker wählt einen bekannten Dichter zum Helden. So verstösst er gegen das Gesetz, dass wir voraussetzungslos ins Theater kommen müssen. Der Dramatiker muss von Grund aus seine Welt erbauen, er muss die Fundamente seines Dramas schaffen, darf nicht mit Meinungen, Urteilen

und Kenntnissen rechnen, die wir über die Helden des Stückes ins Theater mitbringen. Diese Urteile werden je nach Geschmack und Kenntnissen des einzelnen verschieden sein. Und so wird der Bau des Stückes bei jedem einzelnen ein anderes Fundament finden. Ein historischer Held, sei es nun ein Feldherr oder ein Dichter, interessiert uns aber im Theater nur wegen der Dinge und Taten, die der Dichter zeigt, nicht wegen der Dinge, die wir aus der Schulstunde von ihm wissen. Oder um bei unserer Formel zu bleiben, der Held interessiert uns nur soweit, als sein Charakter in der Aktion des Stückes im Konflikt mit anderen Mächten zur Geltung kommt. Das ist der Fall bei Sappho. Auch Tasso ist ein Dichter, aber wie immer er auch hiesse, würde sein Schicksal uns ergreifen, denn der Mensch im Dichter, nicht der Dichter im Menschen wird uns vorgeführt. Zweiter Typus: Die Geschichte des jungen Goldner. Der Verfasser des Stückes will uns glauben machen, sein von ihm erfundener Held sei ein bedeutender Dichter. Im Theater aber glauben wir nur, was wir sehen. Und wir glauben vollends nicht, wenn die dichterische Bedeutung über die menschliche gestellt wird. Es genügt durchaus nicht, dass der Verfasser uns etwas sagt, er muss beweisen, was er sagt, er muss den Charakter durch die Handlungen belegen. Wenn ein Mann uns als verliebt geschildert wird, so müssen wir Zeuge seiner Liebe werden. Wenn ein Geiger uns als zweiter Sarasate vorgestellt wird, so müsten wir ihn mit eigenen Ohren spielen hören und selbst



Max Reinhardt als alter Goldner
(Deutsches Theater)
Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

dann hätte der Dichter seinen Zweck verfehlt. Denn man kann nicht mit dem Mittel einer Kunst der Beweisführung in einer anderen Kunst dienen. Gewiss kann es Dramen geben, wo ein Künstler der Held ist. Ich sprach ja eben von Tasso. Aber dann ist es das Menschliche im Künstler, das unser Interesse erregen soll, und der Wert oder Unwert seiner Leistungen spielt dramatisch keine Rolle.

Georg Hirschfeld erreicht die Grenze seiner Kunst in den Bildern aus dem Familienleben. Er malt diese Genrebildchen mit weichen Farbstiften, in Pastell. Auch „Agnes Jordan“ war solch ein tragisches Pastell. Der Held Gustav Jordan ist ein verheirateter Kessler (aus der „Schmetterlingsschlacht“). Ein flacher, eitler Banause, ein roher Geselle und dabei ein zärtlicher Vater. Die Mischung von Roheit und Gemüt, von Ekelhaftigkeit und Gemütlichkeit hat Hirschfeld sehr gut gesehen und gut geschildert.

Jordans Weib Agnes ist von feinerer Art. Sie ist gebildet und hat ein Herz voll Liebe in die Ehe mitgebracht. Die traurige Geschichte dieser Alltagsehe zieht in mehreren Bildern an uns vorüber. Als Agnes das wahre Wesen ihres Mannes erkennt, kommt das furchtbare Elend des Einsamkeitsgefühles über sie. Als gar der Gatte ihr die Kinder entfremdet, da will sie ein Ende machen und trennt sich von dem Manne. Aber die Liebe zu den Kindern ist stärker als die Eigenliebe und Frau Agnes kehrt dem ersten Ruf der die Mutter missenden, die Mutter verlangenden Kinder folgend, in das Haus Jordans zurück. Nun findet sie in der Erziehung der Kinder Ersatz für ein verlorenes Leben. Und die Kinder lohnen es ihr und vergolden ihren Lebensabend mit einem stillen Frieden, in dem das Weh zur Wehmut abgeklärt ist.

Das ist alles, nur kein Drama. Dramatische Ansätze, dramatische Ausklänge stecken in den einzelnen Szenen, aber immer wieder reisst der Faden ab. Die dramatische Entwicklung liegt immer zwischen den Akten. Die Akte zeigen uns nur Gewordenes, nicht das Werdende; es ist ein Stück in Tableaux.

Hätte Georg Hirschfeld die Kraft Fontanes und wäre „Agnes Jordan“ kein Drama, sondern ein Roman, wir besässen vielleicht ein jüdisches Gegenstück zu „Effi Briest“.

Ich betone immer wieder das jüdische Element. Es ist gar nicht stark aufgetragen, sondern nur leicht und leise angedeutet und doch verständlich und deutend.

Ebenso verständlich ist das Milieu in Hirschfelds letztem Stücke „Nebeneinander". Der Kaufmann Hellwig hat in seiner Ehe mit Marianne immer nur neben ihr gelebt und „Miteinander, Füreinanderleben das ist der Sinn des Lebens". Marianne ist eine verschwenderische, lebenslustige Frau, die ganze Familie zehrt an Hellwig, der schliesslich, um den Bedürfnissen zu genügen, zum Betrüger wird. Als die Entdeckung unausbleiblich ist, vergiftet er sich. Lauter Durchschnittsmenschen, aber charakteristisch eben in ihrer Alltagsphysiognomie. Und die Alltagsphysiognomie dieser Familientragödie gibt ihr eine eindringliche Kraft, die weit stärker ist als das Vermögen des Dichters. Der Stoff ist typisch; fast jeder im Publikum ist an einem solchen Schicksal vorbeigegangen und glaubt, die Modelle zu kennen. Die Beschränkung des Dichters schlägt hier zu seinem Vorteil aus. Er kann nur schildern, was er sieht, und er sieht unbedeutende Alltagsmenschen. Aber der Alltagsmensch und sein Geschick sind typischer als der klinische Sonderfall und die pathologische Spezialität, als die willenskranken und willensschwachen, als die unverstandenen Männlein und Weiblein, als die Hysteriker beiderlei Geschlechts, die auf der neuen Bühne herumagierten.

Auch in „Nebeneinander" geht es ohne einen Künstler nicht ab. Hellwigs Sohn Theodor ist gleich allen Hirschfeldschen Lieblingshelden und wohl auch gleich ihm selbst aus dem Zwang des Elternhauses fort, um ein Künstler zu werden. Er kehrt zurück als der Träger des Ideals und bei ihm wird Marianne nach dem Zusammenbruch eine Zuflucht finden.

Künstler sind auch die Helden in den Werken der Frau Rosmer. Und auch bei ihr erblüht die Poesie aus der Musik.

Am 1. April 1894 wurde von der Berliner „Freien Bühne" das Schauspiel „Dämmerung" aufgeführt. Eine schlanke, feine Frau mit aschblondem Haar und dunklen Gläsern vor den Augen verbarg sich hinter dem männlichen Pseudonym. Ihr Name wurde im engen Kreise rasch bekannt und berühmt. Man nannte ihn mit Gerhart Hauptmann in einem Atem. Und

er bestand in Ehren solche Nachbarschaft. Das Bühnenmärchen „Königskinder“ gesellte zum Ruhm in der Literatengemeinde die Popularität. Frau Rosmer kann mit Stolz von sich sagen, dass sie das erste Weib ist, dessen dramatisches Wirken ernst genommen wird. Mein literarisches Gewissen wird durch die Erinnerung an die kulturhistorisch gewiss interessanten, ehr-



Ernst Rosmer

Nach einer Photographie des Atelier Elvira, München

würdigen Damen Hrosvitha und Ava nicht im geringsten bei dieser Konstatierung gestört und von Frau Birch-Pfeiffer und Genossinnen schweigt es gewiss. Es ist eine merkwürdige Tatsache, dass die dichtende Frau so schwer zur Bühne sich durchdringt. Aber auch aus den Werken der Rosmer lässt sich diese Tatsache erklären.

Der Frau fehlt, weil ihr immer die ökonomische Selbständigkeit unterbunden war, der Sinn, das Verständnis fürs Aktive. Sie kann zwischen Tun und Handeln nicht unterscheiden. Nicht das Tun, das Handeln allein ist dramatisch. Zum Handeln aber gehört Wille, Ziel und Bewusstsein des Willens und des Zieles. Im Drama geben. Wille und Ziel, beider Warum und Weil die Idee des Stückes. Und alles Geschehen muss in der Ebene der Idee liegen. Bewegung allein ist noch nicht dramatisch, ist noch nicht dramatische Aktion. Die Frau aber liebt Tun und Handlung, Bewegung und Aktion zu verwechseln — im Leben wie in der Kunst. Um das zu verstehen, braucht man bloss in der Geschichte des Weibes zu blättern. Nie hatte sie Aktionsfreiheit. Nur beweglich liess man sie sein. Sie wusste selbst nicht, wie passiv ihr Leben war. Vom Altertum bis in die neueste Zeit blieb sie immer die Sache des Mannes, der für sie dachte und handelte. Aus einer Vormundschaft kam sie in die andere.

Dem Willen, den Zielen des Mannes war sie untertan. In der Ebene seiner Ideen bewegte sich ihr Leben. Das Sprunghafte im weiblichen Denken, der Mangel an Folgerichtigkeit lässt sich auf die gleiche Ursache zurückführen. Auch Logik wird im Kampf ums Dasein erworben. Bei diesem Kampfe war das Weib Zuschauerin. Sie war der Spiegel, in den der Mann blickte, um sein Ichgefühl zu erhöhen. Aus der Welt der Dinge verbannt, blieb dem Weib die Welt der Gefühle. Hier nahm die Passivität den Schein des Aktiven an. Hier fühlte sie sich als Herrin, als Königin. Hier fusst ihre intellektuelle Entwicklung. Hier blühte ihre Klugheit, hier erstarkte ihre Macht, hier wurzelte ihre Kunst. Von der Lyrik geht alle weibliche Kunst aus. Und so führt auch der Weg, den das Weib zum Drama sucht, aus lyrischem Grunde hervor.

Auch Frau Rosmer geht — freilich unbewusst — von der Lyrik aus. Denn was Aktion heisst, weiss sie nicht, trotz ihrer Dramen. Ihre Helden sind alle passiv im dramatischen Sinne, wenn sie auch alles Mögliche unternehmen. Immer ist es das Weib oder besser gesagt, die im Weib verkörperte Lyrik, die das Bestimmende ist. Und so ist auch der lyrische Grundton das den Erfolg Bestimmende in ihren Dramen gewesen. Wo dieser Ton am stärksten war, wie in „Dämmerung“ und in den

„Königskindern“ stellte sich auch der stärkste Erfolg ein. Wo die Lyrik ausblieb, wie in ihrem schwächsten Werke „Peter Kron“ (ursprünglich hiess es „Tedeum“), versagte auch die Wirkung.

Frau Rosmers Lyrik ist aber seltsamerweise weniger Gefühls- als Reflexionslyrik. Frau Rosmer hat einen unendlich scharf entwickelten Verstand. Das ist das Rassige an ihr. Sie hat die spekulative Güte der edlen Juden. Ihr sensitives Leben ist von der Musik bestimmt worden, vor allem von Wagners Musik. Ihr Vater war der Wiener Musikus Porges. Über Wagner kam sie zur deutschen Sage, zum Germanischen überhaupt. Über Wagner kam sie zur Sprachbildung und Wortmusik. Wagnerisch ist auch das Leitmotiv der Erlösung, das durch ihr ganzes Dichten geht. „König, verkauf' deine Krone nicht!“ heisst es in den „Königskindern“. Ichbleiben, durch alle Demütigungen, Widerwärtigkeiten hindurch sein Selbstbewusstsein bewahren, heisst ihre Moral. Themistokles geht bei ihr daran zugrunde, weil er sein hellenisches Ich verleugnet. Nur wer sein Ich rein bewahrt, der wird erlöst von allem Weh und Ach. Das Ideal im Kampfe mit tausend Nichtigkeiten des Alltags, mit blödem Philistertum und beschränktem Egoismus, das ist ihr ewiger Vorwurf. Und ihr Ideal ist der in sich selbst gefestete, innerlich konsequente, sich selbst unerschütterlich getreue Mensch. Ihr Ideal ist just das, was sie selbst nicht ist. Sie ist bei aller Kraft des Auftretens alles, nur keine starke Natur. Ihre Sinnlichkeit ist sehnsuchtgeboren und nicht wesenhaft. Sie, die so gerne Derbheiten, ja sogar Zötchen in ihre Werke streut, ist alles, nur nicht derb. Sie ist in dieser Beziehung wie Nora, die „mal recht von Herzen rufen möchte: Himmeldonnerwetter!“ oder wie das Kind, das im dunklen Walde laut singt, um sich Mut zu machen. Für Frau Rosmer ist die lebenbrandende Welt der dunkle Wald . . .

Frau Rosmer hat mancherlei Gesicht. Einmal schaut sie wie Ibsen, einmal wie Hauptmann, einmal wie die selige Marlitt. Den ganz eigenen, ganz echten Ton hat sie nur einmal gefunden, in dem so unendlich rührenden Schauspiel „Dämmerung“. Aber auch da ist sie nicht frei von einigen ihrer Fehler. Dazu zählt eine unbewusste Übertreibung. Um ja recht deutlich zu sein, unterstreicht sie Sätze wie Charaktere doppelt und drei-

fach. Auch das ist echt frauenhaft. Die Frauenseele hat Facettenaugen . . sie sieht alles vergrössert, alles in Superlativen, Glück und Unglück, Schön und Hässlich.

Auch in der Sprachbildung der Frau Rosmer steckt manches Outrierte, weiblich Gewaltsame und manches Spielerische. Sie formt ihre neuen Bildungen nach dem Ohre — es ist mehr ein musikalisches als ein sprachliches Neubilden. Aber auch hier ist mehr Bewegung als Handeln, mehr Spiel als Notwendigkeit. Und in all ihrem Spiel steckt neben einer biegsamen Anmut auch ein Teil weiblicher List. Nicht grundlos fühlte sich Frau Rosmer von der Verschlagenheit des „Themistokles“ angezogen.

Die Weibnatur der Frau Rosmer ist ihre Kraft und ihre Schwäche, sie gibt ihren Dramen den Reiz und versagt ihnen das Dramatische, sie gibt ihnen die Bewegung und lässt uns vergebens auf die Handlung warten, sie will uns Passivität für Aktion vortäuschen.

Das ist ihr nirgends besser gelungen als in „Johannes Herkner“, wo aber hinter der scheinbaren Kraftnatur des Helden doch nur feminine Schwäche steckt. Würde er sonst auf die Geliebte verzichten, weil ihr Bruder nicht darüber hinwegkommt, dass Mirjam des Freundes Geliebte gewesen? Übrigens ist das Motiv der Entsagung, das durch das Stück geht, ebenso bezeichnend für den Geist der Schule, aus dem das Werk geboren wurde, wie das Wagner-, Ibsenmotiv der Erlösung und das Ibsenmotiv der Beichte, die das Drama beherrschen, wie so viele andere der gleichen Epoche, „Untergang der Willkür im Wollen des Notwendigen, Erkenntnis von der Wahrheit des eigenen Wesens und Entschlossenheit zum Bekenntnis dieser Wahrheit, dem Lebenskampf eine Erlösung im Lebenswerk!“ Dieser kategorische Imperativ des moralischen Lebens, den der alte Philosoph Johannes Herkner seinem Sohne predigt, ist eine Quintessenz der von Ibsen befruchteten Weltanschauung im modernen deutschen Drama. Und wie Johannes Herkner der unsichtbare Held des Stückes bleibt, denn seine Worte bestimmen den Charakter und die Entwicklung Albrecht Herkners, so steht Ibsen unsichtbar hinter den Kulissen des neuen deutschen Dramas.

Wir haben nun an mancherlei Beispiel gesehen, welche

Dramen aus dem Hauptmannkreise emporwuchsen. Die Momente, die ihnen gemeinsam sind, kann man leicht erkennen. Es ist vor allem — und das ist das Ausschlaggebende und die Epoche kennzeichnende — die heftige Betonung der Charakterschilderung als Zweck im Drama.

Man kann eine Kupferplatte zu allem möglichen benützen: Man kann eine Schlacht darauf radieren, eine Darstellung mit hunderten von Figuren, man kann ein Stilleben stechen, ein Porträt, eine anatomische Zeichnung. So ist auch die dramatische Form bereit, jedem Künstlerwillen zu dienen. Für den einen ist das Drama eine grosse Aktion mit gegen einanderstürmenden Schlachtreihen, für den andern ist es ein Genrebild, für den dritten eine pathologische Studie und der Vierte benützt die Akte des Stückes nur dazu, um das Porträt eines ihm interessanten Menschen zu zeichnen. Solche dramatische Porträtmaler hat es immer gegeben; ihnen dient die plastischeste aller Künste, die Bühnenkunst, nur dazu, einen Menschen von allen Seiten zu zeigen. Von vorn und von rückwärts, von oben und von unten, von aussen und von innen. Die anderen Figuren des Stückes, die Vorgänge, alles dient nur dazu, den Helden zu beleuchten. Unser Interesse wird nicht auf die Ereignisse gezogen, nicht an die Handlung geknüpft, sondern lediglich an die Erkenntnis des einen Menschen. Ereignisse und Handlung haben nur dann dramatischen Sinn und dramatischen Wert, wenn sie dieser Erkenntnis dienen. Heute haben wir erkannt, dass diese Technik des Dramas seine höchste Stufe darstellt. Heute wissen wir, dass der Zweck der dramatischen Kunst darin besteht, uns die Kenntnis und Erkenntnis des Menschen zu vermitteln. Die grossen Etappen der Bühnenkunst sind dramatisch-anatomische Tafeln zur Naturgeschichte des homo sapiens. Oedipus, Othello, Hamlet, Lear, Tartüff, Wallenstein, Tasso, Kandaules, das Kätchen, Nora — lauter dramatische Bildnisse. Und nur in dieser Beziehung ist die Stoffwelt des Dramas unerschöpflich. Die Handlungen, Entwicklungen und Lösungen wiederholen sich und ähneln einander. Gozzi hat 36 Situationen des Dramas aufgestellt. Aber nicht viel mehr als ein Dutzend Motive kommen wörtlich in Frage. Nur neue Menschen geben ein neues Drama. Hauptmanns dramatische Porträtkunst, wie er sie etwa im „Kollege

Crampton“ oder im „Biberpelz“ anwandte, wurde auch von Georg Hirschfeld in „Pauline“ versucht, aber weit glücklicher und origineller waren Felix Holländer und Lothar Schmidt mit ihrer Komödie „Ackermann“. Das Stück soll nichts anderes sein als eine Charakterstudie und als solches ist es interessant und wertwoll. Freilich, wäre das Stück nicht Studie,



Felix Hollaender
Nach einer Radierung

nicht blosses Skizzenblatt, sondern ausgeführtes Porträt, dann würde es auch unser dramatisches Interesse befriedigen. Aber die beiden Dichter haben, wie dies ja beim Skizzieren geht, hier und da eine Partie liebevoll und fein ausgeführt, eine andere dafür bloss angedeutet. So ist ein Missverhältnis zwischen den Akten entstanden. Die zwei ersten sind dünn,

und das eigentliche Interesse, die rechte Spannung beginnt erst im dritten. Der ist ganz prächtig, voller Kraft und Licht.

Ackermann ist ein Geiziger. Aber es ist nicht der typische Geizhals Molières, es ist ein ganz bestimmter, sehr individuell gefärbter Harpagon, der aber gerade in seiner Eigenart die im Drama unerlässliche Symbolik aufzeigt. Wir er-



Em. Reicher als Ackermann
Nach einer Photographie von Pflaum u. Co. Berlin

fahren, warum Ackermann so geworden ist und wir gewinnen sogar eine gewisse Sympathie für diesen Menschen, der zwei fixe Ideen hat: sein Geld zu behalten und es einem Kinde zu vererben. Diese Sehnsucht nach einem Kinde hat etwas Rührendes, und wir haben wirklich tragisches Mitgefühl mit dem armen Kerl, der so schmählich betrogen wird, wenn wir auch empfinden, dass er sein Schicksal durch die Dummheit seiner

Heirat selbst verschuldet hat. Ja wahrhaftig, in dieser Tragikomödie gibt es eine tragische Schuld wie nur in irgend einem klassischen Drama. Der tragische Held will das, was ihn vernichtet. So lautet ja die Formel. So führt Ackermanns Wille, einen Erben zu bekommen, zur Katastrophe, die ihn begräbt. Dass sein tragisches Geschick untrennbar ist von der Komik der Umstände, ist nur ein Beweis für die Lebenswahrheit des Stückes. Denn jede Wahrheit hat zwei Gesichter: das komische und das tragische, und wir haben schon des öfteren betont, dass die moderne Bühne im Streben nach Lebenswahrheit immer stärker zur Tragikomödie drängt. Nur schade, dass Holländer und Schmidt nicht herzhafter zugegriffen haben. Komik und Tragik bleiben in Ansätzen stecken, besonders in den zwei ersten Akten, und nur im Schlusse werden die Dichter ihrem Helden gerecht.

Felix Holländer hat sich als Romanschriftsteller einen trefflichen Namen gemacht. Er gilt als einer der besten im Reiche, gewiss mit Recht. Nun wendet er sich dem Drama zu. Ackermann ist wie ein Blatt, das ein Künstler sich vornimmt pour se faire la main. Nun mag er wohl gesehen haben, dass sein Vermögen, Menschen mit einem mikroskopisch scharfen Auge zu sehen und dann mit grossen Zügen hinzustellen, ihm auch im Drama treu geblieben ist. Das an sich selbst zu erfahren, war dem Künstler wohl wichtiger als die Frage, ob er die Zimmermannskunst der Bühne verstünde. Die kann man erlernen. Das eigentlich Dramatische aber bleibt das Gefühl für die Gegensätze und Widersprüche im Charakter des Einzelnen, bleibt das Gefühl für die Wandlungen des Charakters zwischen den Stössen seiner Umgebung. Zu dieser Erkenntnis ringen wir uns langsam empor. Wir sind himmelweit entfernt von den gradlinigen Typen unserer dramatischen Vorfahren. Immer mehr strebt das Drama vom Äusserlichen ins Innerliche. Immer wird es in die Brust des Helden verlegt. Dramatik ist angewandte Psychologie.

Wenn aber zwei Dinge der Entwicklung des Dramas aus diesem einzig richtigen Prinzipe im Wege standen, so war es einerseits der Irrtum Hauptmanns und vieler, dass es genüge, im Drama Zustände zu schildern und andererseits das Unvermögen, die Psychologie in Taten umzusetzen. So entstand die

Unzahl der undramatischen Dramen; ja so konnte aus tiefem Missverständnis für die Erfordernisse des Theaters in einzelnen Fanatikern sogar eine tiefe Aversion gegen wirkliche Dramatik entstehen, die man naserümpfend mit Theatralik abzutun liebte. Was aber noch der Entwicklung der Kunst hemmend im Wege stand, war das Überwuchern der Stimmung. Die Stimmung wurde schliesslich ebenso zu einer Äusserlichkeit, wie es der Ausstattungsprunk sein kann. Es gibt eine ganze Anzahl von



Franz Servaes
Nach einem Gemälde von Otto Zwintscher

Stücken, die bei aller feinen Psychologie, bei allem Glück im Stimmungserregen kaum einen Hauch von Dramatik zeigen. Dazu gehören beispielsweise die Dramen von Franz Servaes, der übrigens mit Vorliebe Künstler zu seinen Helden macht. „Der neue Tag“ (mit Heinrich von Kleist als Hauptperson) ist aus einem sehr feinen Verständnis für des Dichters Seelenzustand geboren, aber von dramatischem Zug, von dramatischer Konsequenz ist nichts zu spüren. Die Stücke von Servaes

sind wie viele Werke Gleichstrebender psychologische Stimmungsnovellen in Dialogform.

Kräftiger, energischer griff Cäsar Flaischlen zu, der freilich als Dramatiker schon lange schweigt. Seine beiden Stücke „Toni Stürmer“ und „Martin Lehnhardt“ hatten Stoffe, die eines tiefen Interesses sicher sein konnten. Beide tragen dasselbe Motto: „Man soll sich von dem schönsten Vermögen — dem, die Dinge ins Ideal zu heben — nicht tyrannisieren lassen: sonst trennt sich eines Tages die Wahrheit von uns mit dem bösen Worte: „Du Lügner von Grund aus, was habe ich mit dir zu schaffen?“ sagt Nietzsche.“ So sind denn die beiden Dramen Kämpfe der Menschlichkeit und des Menschentums gegen Traum und Ideal. Solch ein Traum ist die jungfräuliche Keuschheit Tonis im ersten Stück, ist der Gottesglaube im „Martin Lehnhardt“. Toni ist seit fünf Jahren die Braut eines wackeren deutschen Privatdozenten. Aber ihr Temperament, ihr Verlangen zu leben bäumt sich auf gegen diesen Zustand der Erwartung. Der philiströse Bräutigam versteht das Stammeln der Sehnsucht nicht, er hält unentwegt fest am Traum der reinen Ehe. Und da Toni nicht die Geliebte des Bräutigams werden kann, wirft sie sich wahrscheinlich dem forschen



Caesar Flaischlen
Nach einem Gemälde von Georg Ludwig Meyn

Kaufmann aus Südamerika an den Hals. Mit „Toni Stürmer“, geschrieben 1890, beginnt jene Reihe von Dramen, die das physiologische Liebesproblem psychologisch lösen wollen. In der deutschen Literatur des letzten Jahrzehnts gab es einen Sturm und Drang der Erotik. Der grelle Schlussakkord, die höhnische, clowneske Antwort auf Toni Stürmers Sehnsuchtsfrage war Frank Wedekinds „Hidalla“, wo das als Barbarei erklärt wird, was dem biedern Privatdozenten Märklin als idealer Traum erscheint: die Wertschätzung der Jungfräulichkeit.



Heinrich Lilienfein
Nach einer Photographie

In „Martin Lehnhardt“ wird ein Kampf um Gott ausgefochten, um den Gott des theologischen Buchstabenglaubens und um den Gott wahrer Menschlichkeit. Auch das ist ein Problem, das ewig ist. Denn zu allen Zeiten gab es Priester, Bonzen und Pfaffen, gegen deren Macht Empörung nottat. Hatte aber Flaischlen den Blick für den Stoff, den Blick für die Technik, plastisches Sehen und gedankliche Kraft, so fehlte ihm doch eines, die dramatische Sprache, das Temperament des Dramatikers. Dem Drama wie es im Geiste vor ihm stand, folgte kein Drama auf der Bühne, sondern ein Drama auf dem Papier. Wie das theologische Problem dramatisch angepackt werden soll, das zeigte erst in jüngster Zeit Heinrich Lilienfein in seiner „Maria Friedhammer“. Eine Dorfgeschichte. Der protestantische Schulmeister Friedhammer hat vor Jahren eine Katholische geheiratet und seine Kinder, ein Bub und ein Mädchen, sind katholisch geworden. Da stirbt der Knabe und

das Mädchen wird schwer krank. Friedhammers Frau Afra, unterstützt von ihrem Bruder, dem Kaplan, glaubt darin die Strafe Gottes zu sehen. Um die Schuld der Mutter zu sühnen, soll Maria eine Nonne werden. Aber sie liebt den protestantischen Pfarrer des Dorfes. Und der Konflikt zwischen dem Gotte der Katholischen und der Lutherischen, zwischen dem Gotte des Glaubens und dem Gotte der Liebe, zwischen menschlicher Borniertheit und himmlichem Herzenserwachen füllt die Tragödie. Maria muss sterben, damit ihre Mutter einsieht, was eigentlich ihre Sünde gewesen und wo das Reich der Liebe beginnt. Was Flaischlen nicht gelang, ist Lilienfein geglückt. In seinem Drama ist kein theologisches Gezänk, sondern nur ein menschlicher Konflikt. Der ideelle Kampf ist zum Willenskampf geworden, die Charaktere haben sich in Aktion umgesetzt. Dabei kommt die Stimmung zu ihrem Rechte: wohliger Winterabend in der Stube, Schneelandschaft, die von aussen hineinspielt und am Schlusse Sturm und Glokengeläute. Freilich krankt das Stück an dem Fehler, dass sein Schluss kein Abchluss ist. Maria wird weder Heilandsbraut noch wird sie die Braut des Mannes, den sie liebt. Vom Kaplan zurückgewiesen, der sie für unwürdig hält, Gottes Braut zu werden, mit der irdischen Liebe im Herzen, geht sie durch den Schneesturm zu Martins Pfarre und erfriert am Wege. Ihr Tod ist keine tragische Notwendigkeit und darin verrät sich die Jugendlichkeit des Verfassers auch darin, dass er Buchsprache und Lebenssprache nicht zu unterscheiden vermag. Den grossen Fehler, die Höhepunkte des Stückes in die Zwischenakte und hinter die Szenen zu verlegen, hat er mit seinen Lehrern gemeinsam. Die Kunst des Dramatikers besteht nicht darin, der grossen Szene auszuweichen (die Angst vor Theatralik lähmt die jungen Poeten), sondern die grosse Szene, das Aufeinanderstossen der Gegensätze mit zwingender Notwendigkeit herbeizuführen. In Lilienfeins früheren noch recht unfertigen Werken („Kreuzigung“ und „Menschendämmerung“) ist noch vieles unvermittelt und alles gärt noch wild durcheinander: Erlösungsmotiv, Opfermotiv, der Kampf um ideale Güter, das Ringen von Traum und Tat. Aber so verworren diese Anfänge auch sind, sie sind typisch für die Dramatik der Jungen, die heute aufstehen, um das Erbe derer von gestern anzutreten. Man

sieht in diesen Stücken, wie die Ideen von gestern in unserem Geschlechte nachwirken und welche Entwicklung sie nehmen.

Ich sprach oben von der Angst vor Theatralik. Es gehört heute beinahe Mut dazu ein Stück zu schreiben, das nicht bloss von Andeutungen und dem Widerschein der Gewitter lebt, die hinter der Szene niedergegangen sind. Wenn wir den Donner hören, wollen wir auch den Blitz sehen. Dass aber selbst diejenigen, die einmal alles was „Theater" hiess, aus dem tiefsten Grunde ihres revolutionären Herzens hassten, heute einsehen lernten, dass das Theater seine Rechte hat, offenbart am besten das Beispiel von Arno Holz.

Die Vorrede zu Arno Holz' Komödie „Sozialaristokraten" war eine Absage an die ganze bisherige dramatische Kunst. Holz fand, dass alle Dramatiker, Schiller so gut wie Ibsen, bisher von der Überzeugung ausgegangen seien, die Sprache des Theaters sei nicht die Sprache des Lebens. „Auch Shakespeare hat diese nicht gegeben und überhaupt noch niemand bisher, zu keiner Zeit und in keinem Volke." Holz aber stand auf und sagte: Wir wollen das wirkliche Leben an Stelle des posierten Lebens setzen, wir wollen aus dem Theater das „Theater" verdrängen, wir wollen der Bühne die wirkliche Sprache des Lebens geben. Was nun wirklich die Sprachbehandlung betrifft, so staunt man in den „Sozialaristokraten" über die unerhörte Feinheit der Schattierung, Färbung und Nuancierung, mit der hier die Sprache der Charakterschildung des Sprechenden dient. Von der eigentlichen Komödie aber sehen wir nur Ansätze, nur einen ungefähren Rahmen. Das ist ja sehr lustig gedacht, wie aus dem Sozialaristokraten Gehrke ein Märtyrer wird — er muss wegen unbefugter Plakatierung seiner Zeitung drei Tage sitzen und sitzt, da es in Friedrichshagen kein Arrestlokal gibt, seine Strafe in fidelster Gemütlichkeit in des Amtsvorstehers guter Stube ab — und wie er dann zum antisemitischen Abgeordneten gewählt wird. Aber die schlendernde Handlung geht im Detail unter und wenn der Dichter sich auch darauf berufen kann, die Dinge spielten sich so und nicht anders im Leben ab, so müssen wir ihm darauf mit der alten Wahrheit antworten, dass die Bühne nun einmal eine Verstärkung verlangt, weil nun einmal auf ihr die Dinge anders beleuchtet erscheinen wie im Leben.

Und dass selbst Holz, der Konsequenteste der Konsequenten, schliesslich zu dieser Einsicht kam, bewies seine mit Oskar Jerschke geschriebene tragische Komödie „Traumulus“. An den alten Holz erinnert immer noch die ausgezeichnete Differenzierung der Sprechweise. Aber diesmal gab er ein Stück, gab es so sehr, dass ihm die Kritik sogar die theatralische Wirkung verargte. Ich glaube mit Unrecht, denn die Wirkungen im „Traumulus“ sind nicht willkürlich aufgesetzt, sondern entspringen der Handlung und die Handlung dient mit jeder Szene dazu, den Charakter des Helden zu beleuchten. Die Gymnasiasten nennen den Direktor Dr. Niemeyer wegen seines Idealismus spottend Traumulus. Eine rührende Figur dieser idealistische, optimistische, nur an die Güte im Menschen glaubende Pädagoge, der gar nicht sieht, wie alle ihn betrügen und belügen, wie seine Frau ihn hintergeht, wie sein Sohn zum Tunichtgut wird, wie seine Schüler und Internatszöglinge ihm auf der Nase herumtanzen! Die Herren Buben haben sogar eine Geheimverbindung, die Antityrannia, die mit furchtbar komischem Ernst die Bekämpfung des Tyrannen Traumulus auf ihre Fahne geschrieben hat. Oberhaupt und Anführer der Revolutionäre ist der Primaner Zedlitz. Und Zedlitz läd nun eine furchtbare Sünde auf sein jugendliches Haupt. Er soupiert mit der Schauspielerin Lydia Link (an deren „Tugend“ im ganzen Städchen natürlich nur Niemeyer glaubt) im goldenen Pfau. Es gibt einen grossen Skandal, Niemeyer redet väterlich dem jungen Verbrecher ins Gewissen, der ihm nur die Hälfte seiner Schuld eingesteht und ihm nicht sagt, wie das nächtliche Abenteuer geendet. Aber Niemeyer erfährt am Ende doch die Wahrheit und nun härtet der Jähzorn den gutmütigen Idealisten, der sich von seinem Liebling so betrogen sieht und er verweigert Zedlitz jede Verzeihung. Zedlitz aber, von seiner Schuld niedergedrückt, geht hin und erschiesst sich. Und Niemeyer, der sich verantwortlich fühlt für diesen Tod, bricht zusammen, ein verlorner Mann. „Traumulus“ beweist, wie Recht wir haben, wenn wir im tragikomischen Charakterstück die Parole des heutigen Dramas sehen. Dem Charakter dient hier nicht nur das Stück, sondern auch das Milieu. Der ganze dritte Akt, der die Kneipe der Geheimverbindung schildert, — Episode nannte man das in der alten Bühnensprache — ist hier nur Illustrationsfaktum

für Niemeyer und Zedlitz. Die Jungen, die mit revolutionärem Eifer die Tyrannei des Traumulus bekämpfen, lieben ihn im Grunde doch. Und die Luft dieser Kneipe zeugt von dem überspannten Geist, der in dem jugendlichen Zedlitz steckt. Der Anführer dieser Schar mag in der jugendlichen Überspanntheit wohl hingehen und die Pistole auf sich abdrücken, weil er glaubt, die Ehre verloren zu haben. Der Schuss ist hier eine tragische Notwendigkeit. Ist es aber notwendig, dass der Schuss ins Herz trifft und der arme Junge tot bleibt? Das wage ich zu bezweifeln. Dieses Missverhältnis zwischen Schuld und Strafe ist es, was in dem Stücke wie Theatralik wirkt. Die letzte Konsequenz, also der Tod wirkt hier nicht als das gerechte Schicksal, sondern als böser Zufall. Es gibt Schüsse, die treffen müssen, und es gibt Schüsse, die daneben gehen müssen. Vielleicht fehlt dem Stücke noch etwas. Niemeyer wird uns immer als Idealist geschildert. Aber dieser Idealismus offenbart sich mehr in einer tiefen Gutmütigkeit, als in einem Schwung des Herzens. Und wir möchten uns gerne von diesem Idealismus mitreissen und emportragen lassen. Aber die Verfasser fürchteten wohl mit dem gestrengen Realismus in Zwiespalt zu geraten, wenn sie einmal Schwung des Gefühles und der Gedanken auf die Bühne brächten. Und so haben wir den Eindruck, als ob sie mit ihrem Stücke zwar auf dem richtigen Wege stünden, aber nicht den letzten Mut gehabt hätten, ihn bis an sein Ende zu gehen.

Bedeutsam ist es, dass Arno Holz nicht nur am Eingang der neuen Bewegung des Dramas steht, sondern auch — an ihrem Ausgang.



ACHTES KAPITEL

HEIMATKUNST, BÜRGER-, BAUERN- UND STÄNDESTÜCK

Das Drama des Charakterproblems, so könnte man das Drama bezeichnen, das aus dem Ringen des Naturalismus um einen Stil emporwuchs. Sobald der Irrtum überwunden war, dass das Drama sich damit begnügen könne, Zustände zu schildern, sobald man einsehen lernte, dass es kein Drama geben kann ohne Kampf, Krieg und Zusammenstoss und ohne endlichen Sieg — denn auch der Fall des tragischen Helden darf des Sieghaften nicht entraten — war man auf dem rechten Wege. Aber um diesen Weg mit Erfolg zu beschreiten, holte die neue Kunst noch einmal tief Atem. Sie atmete Heimatluft ein, sie sog Kraft aus dem Heimatboden. Ihre Menschen waren nicht nur typische Menschen, typisch in ihren Leiden, Freuden und Kämpfen, wenn auch noch so individuell gefärbt in der Art, wie sie ihre Aufgabe im Leben bestanden, sie waren auch typische Bewohner einer bestimmten Scholle. In diesem Sinne war Hauptmann ein echter Heimatkünstler mit seiner schlesischen Dramatik, und Heimatkünstler waren alle, die dann später nach Hauptmannschem Rezept Grossstadt und Kleinstadt schilderten. Zum rechten Schlagwort aber wurde die Heimatkunst doch erst durch Adolf Bartels und Fritz Lienhard, die freilich dabei mehr oder minder an eine Opposition gegen Berlin dachten, an ein bewusstes Betonen der deutschen Landschaft. Wie sehr die Landschaft in die ganze neue Kunst hereinspielt, das haben wir ja an vielen Exempeln bereits gesehen. Landschaftschilderung war Milieuschilderung,

Graf E. v. Keyserling
Nach einem Gemälde von Louis Corinth

die Luft, in der die Menschen des Stückes atmeten, war bestimmend für ihr Wesen, für ihr Handeln. Und unvermerkt, fast heimlich verdrängte die Poesie der Scholle die Nüchternheit des Milieus. Das sieht man deutlich bei Halbe, das macht den Reiz der Stücke aus, die E. v. Keyserling bisher erbrachte („Ein Frühlingsopfer“, „Peter Hawel“) mit ihrer litthauischen Atmosphäre, die freilich mehr als Talentproben gelten denn als wirkliche Dramen. Die Stimmung im „Frühlingsopfer“, die Stimmung der Frühlingszeit, da die Birken duften und es über Männlein und Weiblein wie ein Rausch der Liebe kommt, ist mit feinem Empfinden getroffen. Was aber Keyserling besonders gut gerät, ist das Andeuten unklarer und dämmernder Gefühle. Aus diesen Gefühlsdämmerungen heraus handeln seine Helden. Das dramatische Grundgesetz, dass der Zuschauer in das Warum und Weil der Vorgänge früher, besser und tiefer blicken müsse als die Agierenden selbst, ist hier auf das Psychologische angewandt. Peter Hawel ist ein halber Bauer, schwerfällig in seinem Gefühl, dessen Wege wir besser sehen als er . . Seine Frau, die ihn betrogen hat, die er verachtet, kommt müde von ihrem lustigen Leben heim in das düstere Herrenhaus. Gegen seinen Willen begehrt, ja liebt Peter Hawel das leichtsinnige, kokette Geschöpfchen. Und im Ringen um die Macht, einem Ringen, das bei Peter Hawel gleichbedeutend ist mit einem Ringen mit sich selbst, stürzt er das Weib zu Tode. Zu diesem psychologischen Drama der Instinkte, wie man es nennen möchte, tritt aber nicht nur Bodenstimmung, Macht der Scholle über die Gemüter, sondern auch der für die ganze Epoche des modernen Dramas charakteristische soziale Konflikt, aber sehr lose verknüpft. Strafbar lose. Im Hintergrunde des Stückes steht eine Arbeiterrevolte. Dieses Ringen der tieferen Klassen nach oben, das sich durch die ganze neue Dichtung zieht, entstand aber nicht nur durch die Beschäftigung der jungen Dichter mit nationalökonomischen Problemen, durch das heisse Bemühen, die soziale Frage auf der Bühne lösen zu wollen, sondern es war auch — und das ist symptomatisch und von grosser Bedeutung — die Form, in der sie das Freiheitsstreben der Modernen äusserte, die Empörung gegen die Ketten und Fesseln der Gesellschaft — und vor allem die Sehnsucht nach Licht und Sonne. Diese



Erich Schlaikjer
Nach einer Federzeichnung

Sehnsucht hat schliesslich den tiefen Pessimismus der Modernen besiegt und von ihr getragen trat die Freudigkeit am Licht, die Freude an der Kraft, kurzum der sieghafte und siegende Optimismus wieder in seine Rechte. Und diese Sehnsucht war es, die den Dichter aus der Grossstadt trieb und ihn hinausführte in Gottes freie und schöne Welt. „Was wir wollen," schrieb Erich Schlaikjer, „ist nichts anderes, als die Kunst auf einige Zeit der Grossstadt entreissen, um sie mit dem rauchenden Acker in Berührung zu bringen. Die Grossstadt schwächt die Augen." Also Augen auf und Herzen auf! Die Landschaft sollte erlösen vom niederdrückenden Trubel der Stadt. Aber diese Schwärmer für Acker, Dorf und Wald, für Meer und Küste waren alle wie Schlaikjer Suchende nach Schönheit. „Nur in der Schönheit sind wir frei," schrieb Schlaikjer an anderer Stelle. „Nur hier trinken die Sinne in vollen Zügen, während gleichzeitig unsere Seele sich weitet und darum ist ohne künstlerischen Genuss und ohne künstlerische Bildung eine volle Entfaltung des Menschentums nicht möglich. Nur durch die Kunst kommen wir vom Widerspruch zur Harmonie und vom verkümmerten Teilhaben zum vollen Glanz des Daseins." So suchen die Jungen von heute den Pessimismus von gestern zu besiegen. Wildenbruchs „heiliges Lachen" wäre heute, wo der Sessimismus langsam in der Tiefe versinkt, ein Kampf mit Windmühlen. Schlaikjer hat selbst, insbesonders in „Hinrich Lornsen" (dem Scherze „Pastors Rieke" konnte ich weniger Geschmack abgewinnen) einen kräftigen Versuch guter Heimatkunst gegeben. Und gleich ihm liebt auch Georg Engel norddeutsche Landschaft seinen Stücken als Hintergrund zu geben. Das brausende, tobende Meer, die einsame Düne haben die Menschen seiner Stücke gefestigt. „Menschliche Eigenart wächst in Einsamkeit und Stille," sagt Schlaikjer sehr richtig. So sind auch die wenigen Menschen, zwischen denen Engels Dramen sich abspielen, in der Einsamkeit eigenartig geworden, ohne des-



Georg Engel
Nach einer Radierung von H. Struck
(Berliner Verlag, Berlin)

wegen die für das Drama unerlässliche typische Bedeutung zu verlieren. Aber so düster und schwer die Vorgänge in „Hinrich Lornsen“ oder in Engels „Über den Wassern“ auch sind, so hart es den Menschen ergeht, so leidvoll ihr Geschick sie gegeneinander stösst, der Optimismus in des Dichters Herzen spricht das Schlusswort. Sein ist die Kraft der Erlösung!

Und dieser Optimismus, der die furchtbarste Tragik besiegt, lebt auch in den Stücken von Wilhelm Schmidt-Bonn. Der junge rheinische Dichter debütierte im Frühjahr 1904 auf dem „Neuen Theater“ mit „Mutter Landstrasse“. Ein zweites Stück, „Die goldene Tür“ liess er folgen. „Die goldene Tür“ nennt er selbst ein Rheinisches Kleinstadtdrama. Lauter beschränkte, einfache Kleinstadtmenschen. Und das Stück schildert eine einfache und banale Geschichte. Der Fabrikant Töpelmann setzt in sein Kontor zwischen zwei alte verknöcherte Pultmenschen und zu einem einfachen, geradlinigen ehrlichen Kerl ein junges Mädchen als Buchhalterin mit der schlauen Nebenabsicht, aus diesem Mädchen seine Geliebte zu machen. Elisabeth bringt Sonnenschein und Freude in das staubige düstere Kontor. Die beiden Hagestolze verlieben sich in sie, der ehrliche Bursche Baum will sie heiraten. Aber der Prinzipal lockt, verspricht schöne Kleider, angenehmes Leben. Und die Lebensfreude treibt Elisabeth zur goldenen Tür. Umsonst warnt sie der biedere Baum, sie rennt in ihr Verderben.



Wilhelm Schmidt-Bonn
Nach einer Photographie

Und als die goldene Tür sich vor ihr nicht öffnet — zu Töpelmann, der von Weib und Kind getrennt lebt, kommt sein kranker Junge gelaufen und sein Sinn steht nun nicht mehr auf das lockere Abenteuer — da wirft sich Elisabeth dem ersten Besten an den Hals. Nur leben und das Leben geniessen! Aber Baum rettet sie vor sich selbst. Sie besteigt einen Kahn, von dem er weiss, dass er leck ist, und sie ertrinkt im Strom in Reinheit und Schönheit. Ganz wunderbar ist die rheinische Luft, die um die Menschen weht. Die Stimmung im Weidengebüsch am Ufer und dann im letzten Akt vor der goldenen Türe der Villa mit dem Blick auf die Berge. Und mit den einfachsten schlichten Worten werden alle diese Menschen veranschaulicht. Aber sie sind alle mehr oder weniger stilisiert. Und manchmal geht die Stilisierung so weit, dass Figuren und Vorgänge nur mehr symbolische Bedeutung haben, hinter der das Menschliche verschwindet. Manchmal erscheint es einem beinahe, als wäre hier Maeterlincks Holzschnitttechnik ins Helle und Kleinbürgerliche übertragen. Wie so viele seiner dramatischen Zeitgenossen ist auch Schmidt-Bonn eigentlich ein Novellist, der die dramatische Form zufälliger, nicht notwendiger Weise wählt. Er drängt nicht vorwärts, er verweilt. Und man merkt es ihm ordentlich an, wie ihn die Eindringlichkeit der Szene, die Symbolik des Gedankens freut. In dieser Freude tut er des Guten wohl zuviel, wird zu breit und trägt zu stark auf. Das wurde insbesondere klar in der „Mutter Landstrasse“. Das ist die Geschichte vom verlorenen Sohn, nur mit dem Unterschiede, dass der Vater dem heimkehrenden reuigen Sünder nicht verzeiht, taub bleibt gegen alle seine Bitten. Hans, ein ehemaliger Offizier, ist zum Landstreicher geworden und elend, krank und zermürbt pocht er mit Weib und Kind an der Tür des Vaterhauses. Aber der Alte ist unerbittlich. Und in seiner Härte wird er unnatürlich, in seiner Gerechtigkeit unmenschlich. Der Dichter will uns zeigen, dass die Landstrasse eine gütigere Mutter ist als Menschensinn. „Va, chemineau, chemine,“ heisst es in Richepin's die Landstrasse romantisch verherrlichendem „Chemineau“. Aber dort siegte die Landstrasse über Wohlleben und Behaglichkeit. Lieber hinaus in Sturm und Schnee, ins Ungewisse als ruhig und faul am Herdfeuer sitzen! Bei Schmidt-Bonn ist die Landstrasse,

ist die Natur, sind Sturm und Schnee, gütig und gnädig im Vergleich mit den Menschen. Der Vater ist wohl um des Kontrastes willen so hart gezeichnet. Aber die Krassheit des menschlichen Vorgangs (der Vater will die Hunde auf den Sohn hetzen, der Sohn will mit dem Vater ein Duell auf Sensen ausfechten) drängt fast das Dichterische zurück.

Ein Kleinbürgerstück ist „Die Goldene Türe", ein Vagabundenstück die „Mutter Landstrasse". Unmerklich kommen wir von der Heimatskunst in das Klassen- und Ständestück. Ein Vagabundenstück, wo die Bohème an Stelle der Landstrasse trat, war ja auch Wolzogens „Lumpengesindel" und ein Kleinstadtstück lustigster Art war Thoma's „Lokalbahn". Gerade wenn man Kotzebue neben Thoma hält, merkt man erst, welchen Weg wir im Drama zurückgelegt haben, wie wir auch im Lustspiel nicht mehr bloss unterhaltliche und vergnügliche Handlung, sondern auch Charaktere sehen wollen. Wenn auch Thomas deutsche Kleinstädter mehr oder minder Karikaturen sind, so liegt in dieser Bezeichnung für uns hier nur ein Lob. Denn die Karikatur besteht in der Übertreibung des Charakteristischen und darum ist sie im lustigen Spiele wohl am Platz. Dasselbe mag auch von Thomas Bauernkomödie „Die Medaille" gelten. Die ganze Gesellschaft — der Bezirksamtmann, seine Frau, der Herr Assessor, der Metzgermeister und Abgeordnete, der Lehrer, die Grossbauern, der Amtsdiener, der nach fünfzigjähriger Dienstzeit eine Medaille kriegt und dem zu Ehren der Amtmann ein Festmahl gibt, das in einer grandiosen Rauferei endet — lauter Karikaturen von Meisterhand. So zeichnen Thöny, Engl, Bruno Paul. In dieselbe Kategorie von Stücken gehört auch Burkhardts „Bürgermeisterwahl" und vor allem Ruederers „Fahnenweihe". Die „Fahnenweihe" ist eine scharfe, famose Satire auf das gang und gäbe Wiesenbauernstück mit seinen Sentimentalitäten, edlen Wilderern, wackeren Landleuten, grundgütigen Pastoren, sanften, tugendhaften Mägdlein usw. Es ist ein stachliches Stück voll Witz und Humor, voll scharfer Beobachtung und trefflicher Menschenkenntnis. Aber — das typische Aber der modernen Dramatik muss leider auch bei Ruederer in Anwendung kommen — aber es fehlt ihm das rechte dramatische Leben, die energische Führung. Auch Ruederer ist eigentlich ein Novellist (in wie reichem



Höflich   Storm   Thurner   Kühne   Giampietro

Schlussszene der „Lokalbahn" im „Neuen Theater"
Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

Masse er dies ist, hat er in seinen Romanen und Novellen bewiesen) und er wird breit, malt aus, verweilt, verliert sich in Nebendingen und Nebengassen, statt kurz und knapp daraufloszugehen, das heisst dramatisch zu sein. Weit zielbewusster und konzentrierter liess sich sein zweites Stück an, „Die Morgenröte". Aber auch hier hat schliesslich der Dichter den Stoff nicht gemeistert; er hat nicht aus ihm herausgeholt, was er selbst an Dramatik hineingelegt. Lola Montez beherrscht München. Im Volke gärt es und vor allem sind es die Studenten, die entrüstet und empört sind. Denn Lola hat zu ihrem Dienst eine eigene Verbindung gegründet die Alemannia und ein entlaufener Cherusker, Fritz Peissner, ist nicht nur Senior der Alemannia, sondern auch Herr im Hause Lolas und also des Königs Nebenbuhler. (Aber schon diese urdrollige Situation hat Ruederer nur angedeutet und nicht ausgenutzt.) Da ereignet es sich, dass Xaver Singlspieler, der Senior der Cherusker in seiner Entrüstung den abtrünnigen Peissner ohrfeigt. Bei der Polizei wird Xaver die Wahl gestellt: Abbitte vor Lola und versammeltem Volk der Alemannen oder Relegierung. Er wählt ein Drittes und will der grossen Babylonischen als freier deutscher Bursche gründlich seine Meinung sagen. Aber sein Versuch, zur Montez vorzudringen, misslingt, er wird als Rädelsführer der Katzenmusik gefangen genommen und in einem Gelass des Palastes interniert. Am nächsten Morgen lässt sich Lola den Gefangenen vorführen und Xaver, der studentische Simson fällt rettungslos in die Netze der neuen Dalila. Bis hierher, bis zum Ende des zweiten Aktes geht dramatischer Zug durch das Ganze und Scherz, Satire und Ironie verschlingen sich mit ihrer tieferen Bedeutung, mit den tragischen Werten der Gefühle zur bunten und eindringlichen Komödie. Wie Spiesser und Studenten die Revolution vorbereiten, wie die Geistlichkeit, hier im Kuraten Abel verkörpert, ins Feuer bläst, wie alle, auch die um Lola herum, das Wort „Freiheit" im Munde führen, das alles ist höchst ergötzlich dargestellt. Vom Augenblicke aber, wo auch Xaver Renegat wird und ins Lager der schönen Lola übergeht, verliert der Dichter die Zügel aus der Hand. Die Ereignisse überpurzeln und überstürzen sich, Xaver sieht ein, dass Lola mit ihm nur ihr Spiel treiben wollte (diese Einsicht wird aber

dramatisch nicht genügend motiviert), schliesslich wird Lola vertrieben und der Kampf um die Freiheit, um die Morgenröte hat scheinbar gesiegt. Von famoser ironischer Wirkung ist es, wie der revolutionäre Phrasenheld Eisenkopf den Triumphgesang anstimmt: „Der Feind ist vertrieben, der neue Geist zieht durch die Welt. Die Nacht entwich, im Osten dämmert die Morgenröte“ und im selben Augenblick Abel im Chorrock mit dem Weihwasserwedel in der Hand, vom Ministranten mit qualmendem Weihrauchfass begleitet, auftritt, um den Ort, wo Lola geweilt, auszuräuchern. So vortrefflich Ruederer die Stimmung der Tragikomödie getroffen, so mustergültig er in der Art ist wie er seiner derben Realistik ironische Lichter aufsetzt und dramatische Satire schreibt, so schwach ist seine Kunst, aus den dramatischen Prämissen seines Stoffes alle Konsequenzen zu ziehen. Und das ist schade, denn es fehlte wenig und wir hätten in der „Morgenröte“ ein gutes Beispiel des historischen Lustspiels.

Der Realismus wandelte das Bauern-, Bürger-, Studentenstück zur Tragikomödie. Und echte Bauern, nicht als Älpler kostümierte Theaterfiguren zeigte uns auch die Tragikomödie „Der heilige Rat“ von Ganghofer. Ein Stück so voll Kühnheit und Humor, so froh in der Sonne und so kräftig in seinem Schatten, dass einem das Herz lacht und bebt, bis — ja, bis ein unglücklicher Schluss von unnötiger und unmotivierter Grausamkeit Laune, Stimmung und Lust verdirbt. Wir reden längst nicht mehr von einer poetischen Gerechtigkeit, aber das Gesetz der Gefühlsgerechtigkeit darf kein Dramatiker ungestraft verletzen. Die Tragikomödie ist nicht das Feld der Dissonanzen, im Gegenteil, damit die Tragikomödie rein und künstlerisch wirke, muss weiseste Harmonie sie beherrschen und bestimmen. Die Harmonie aber, die wir im Theater vor allem verlangen, ist die Übereinstimmnng der Gerechtigkeit, nach der auf der Bühne das Schicksal der Menschen sich entscheidet, mit unserem eigenen Gerechtigkeitssinn. Das ist es, was ich Gefühlsgerechtigkeit im Theater nenne. Der Stoff des „Heiligen Rat“ ist eine Übertragung des biblischen Hagar-Motivs ins Bayerisch-Bäurische. Einem Ehepaar, vielmehr der besseren Hälfte dieses Paares, das ob seiner Kinderlosigkeit verzweifelt, gibt eine Nachbarin den heiligen



Ludwig Ganghofer
Nach einem Gemälde von Leo Samberger

Rat aus der Bibel, es dem Erzvater nachzutun. Und das Gewebe aus den Konsequenzen dieses Rates, tragischen und komischen Fäden, bildet das Drama. Es ist ein Drama voller Ernst, und man kommt aus dem Lachen nicht heraus. Zwischen den Menschen des Stückes wird uns warm, wir ergreifen selbst Partei mit ihnen, fühlen mit ihnen, so ganz hat uns der Dichter in seinem Griff. Im letzten Augenblick, ja in der letzten Sekunde löst sich aber plötzlich dieser Griff, und just weil wir bis jetzt so völlig theaternaiv mit dem Autor gingen, wenden wir uns in beleidigter Naivität gegen ihn und wollen absolut nicht glauben, dass der furchtbar traurige, nicht tragische Schluss notwendig sei. Später hat Ganghofer den Schluss geändert und aus dem bösen ein gutes Ende gemacht. Nun aber waren Publikum und Kritik erst recht nicht zufrieden. Denn beide glaubten, der Dichter hätte ihnen zuliebe das Stück geändert, und waren misstrauisch gegen ein Stück, das man so oder so schliessen könne. Das gibt es nun freilich nicht. Jedes Stück hat nur einen möglichen Ausgang. Aber soll es dem Dichter verboten sein, wenn er sich das erstemal in der Türe geirrt hat, seinen Irrtum zu verbessern?

Es war nicht leicht, im Bauerndrama der Heimatkunst ihr Recht zu geben. So sehr hatte just auf diesem Gebiet die Unnatur die Herrschaft an sich gerissen. Vielleicht ist dies bis heute niemand besser gelungen als dem Österreicher Karl Schönherr. Sein „Sonnwendtag“ mag typisch sein für die ganze Gattung.

Ein kleines Dorf in Tirol. Es hat einen braven Pfarrer vom alten Schlag, der noch im naiven Glauben befangen ist, dass es genügt, viel Liebe zu haben und Liebe zu predigen, um den Frieden zu halten. Die Honoratioren des Dorfes, der Krämer, der Metzger, der Wirt, der Devotionalienhändler haben es bei dem schwachen Manne durchgesetzt, dass statt der alten kleinen Kirche eine neue grosse gebaut wird. Natürlich dachten die Wackeren vor allem an sich selbst. Durch den Kirchenbau werden ihre Interessen, ihre Geschäfte gefördert. Dass die Bauern unter den Lasten, die der Kirchenbau ihnen aufbürdet, schwer leiden, kümmert sie nicht. Diese vier Dorfbeherrscher, pfiffig, schlau, berechnend, beschränkt und egoistisch, sind vier Typen jener Partei, die über Täler und Berge Österreichs ihre

schwarzen Schatten wirft. Nirgends im ganzen Stücke wird von der Partei gesprochen, ja nirgends fällt nur irgend ein Schlagwort des fortwährenden Kampfes. Wir aber wissen genau, mit wem wir es zu tun haben. Und diesen Bauerntyrannen gegenüber steht nun ein Häuflein junger Leute aus der Stadt, angeführt von einem Manne, der wohl städtische Bildung ge-



Karl Schönherr
Nach einer Amateur-Aufnahme

nossen hat, aber entschieden dörfischen Ursprungs ist. Turner nennt sie das Buch. Sie sind in das Dorf gekommen, um nach altem heiligen Brauch ein Sonnwendfeuer zu entzünden, und bei dieser Gelegenheit will ihr Führer die unzufriedenen Bauern vereinigen und ihnen Klarheit über ihre Lage schaffen. Die Gesinnung und Überzeugung der jungen Leute wird nicht

in breiten Reden dargelegt. Wir aber wissen ohne Kommentar, wofür sie kämpfen und was sie wollen. Und in der Mitte des Stückes steht als flammendes Symbol das Feuer, das in die dunklen Täler hineinleuchten soll. Die Bauern wollen die Turner an dem alten Brauch, der heute neue Bedeutung gewonnen, verhindern, und dem Kampfe der beiden Parteien um das Feuer gilt das Stück. Von beiden Seiten wird dieser Kampf rücksichtslos geführt. Ein Menschenleben fällt ihm zum Opfer. Da ist nämlich im Dorf ein junger Bursch, der Geistlicher werden soll. Aber er hat den Glauben verloren und er steht mit seinem Herzen zu den Leuten beim Feuer. Er hat, unterstützt von den kleinen Mitteln eines Wallfahrtsstipendiums, studiert, und wenn er nun nicht Geistlicher wird, so muss sein Bruder, ein kleiner Bauer, den in acht Jahren aufgelaufenen Stipendiumbetrag zurückzahlen. Geschieht dies aber, so ist er am Bettelstab, dann werden ihm Haus und Hof versteigert. So wissen denn die Gemeindeherrscher das arme Bäuerlein zu zwingen, den Bruder vom Feuer wegzuholen. Der Kampf um ein Menschenleben wird symbolisch und faktisch durchgekämpft. Der arme junge Bursche ist aber zu schwach, um selbst in diesem Kampfe zu bestehen. Er schwankt zwischen beiden Parteien und wird schliesslich von seinem jähzornigen Bruder in aufflammender Raserei erschlagen. Noch eine dritte Handlung läuft mit. Die Mutter der beiden Brüder ist ein steinaltes urfrommes Weiberl. Ihr ganzes Leben ist nur dem Glauben an die Mutter Gottes geweiht. Ihretwegen hat der junge Hans immer noch die fromme Lüge aufrechterhalten, er wolle ins Priesterseminar gehen. Und da nun die alte Bäuerin den toten Sohn vor sich sieht, vom Bruder erschlagen, da räumt sie still und wortlos alle heiligen Sachen vom Altar ab und in eine Truhe: „Alles Lug und Trug!“

Das Schicksal der beiden Brüder, das zwar unsere Teilnahme im höchsten Grade fesselt, ist doch nur Illustrationsfaktum für die Haupthandlung, für den Kampf der beiden Parteien. Da allerdings liegen auch die Fehler des Stückes. Der Brudermord erscheint uns nicht unbedingt notwendig, wir wissen nichts oder viel zu wenig von des Bauern Jähzorn, der eine solche Tat erklärt, und der junge Bursche selbst ist viel zu schwach, zu haltlos und zu unreif, um der Held des Stückes

zu sein. Man darf ihn eben gar nicht als Hauptfigur betrachten. Die Hauptfiguren sind die beiden Anführer, der Gemeindevorsteher Obholzer und der Turner Jungreithmair. Obholzer ist ganz ausgezeichnet charakterisiert. Von Jungreithmair wüssten wir aber gerne noch mehr. Auf die Vorgeschichte dieses Mannes wären wir neugierig, es interessiert uns zu erfahren, warum ihn die Bauern so hassen. Das ganze Stück hindurch warten wir auf das Warum und Weil dieser Figur, die das Drama souverän beherrschend vor uns steht. So gross ist aber schliesslich unser Interesse an dem Kampfe, den wir vor uns sehen, dass wir unsere Erwartung vergessen. In Obholzer und Jungreithmair stehen zwei Generationen, stehen zwei Welten einander gegenüber. Beide Streiter wirft am Schlusse das Schicksal zu Boden. Denn das Blut des Erschlagenen liegt auf ihnen. Auch dieser Ausgang ist, wenn man näher zusieht, ein technischer Fehler. Ein Stück darf nicht mit der Niederlage beider Parteien enden. In dem Kampfe, der jedem Drama zugrunde liegt, ja, der des Dramas Wesen selbst ist, muss sich der Dichter für einen der Kämpfer entscheiden. Hier aber ist Schönher so unparteiisch, dass er sogar im naiven Theaterbesucher den Zweifel aufkommen lässt an des Verfassers eigentlicher Gesinnung. Zum tausendsten Male sei es gesagt: Es gibt keine objektive Dramatik.

Dadurch dass der Dichter uns zwingt, seinen Standpunkt einzunehmen, müssen wir alles mit seinen subjektiven Augen sehen. Die Bühnenkunst ist eine Kunst der Perspektive. Wie die Dekoration uns Tiefe und Weite vortäuscht, so ist auch ein Drama ein in Verkürzung gezeichnetes Stück Leben. Es kommt nicht darauf an, das Gefäss der Akte mit möglichst viel Handlung vollzustopfen. Es kommt nicht darauf an, uns möglichst viel auf der Bühne zu zeigen: Wir, die wir da unten im Parkett sitzen, wollen durch das enge Guckloch der Bühne in die Welt, ins Leben der Menschen sehen — der Dichter soll uns in die Tiefe und in die Weite führen, in die Tiefe der Menschenbrust, in die Weite der Gedanken. Man hat viel vom symbolischen Werte des Wortes und der Handlung auf der Szene gesprochen. Man sollte besser vom perspektivischen Werte der Rede und des Geschehens sprechen. Ein Wort sei die Verkürzung einer ganzen Gedankenreihe, in einer Tat

dränge sich ein ganzer Charakter zusammen. Eine je grössere Geistesarbeit dem Zuschauer zugemutet wird dadurch, dass ein Wort, eine Tat in ihm ganze Gedankenketten, ganze Entwicklungsphasen plötzlich enthüllt und erhellt, und je leichter die Kunst des Dichters ihm diese Geistesarbeit macht, desto grössere Wirkung übt das Stück. Auch im Theater gilt das Gesetz vom kleinsten Kraftausmasse. In der Theatersprache nennt man die Kulissen Gassen. Und wie eine gemalte Gasse wirke das Drama: Ein Theaterabend, der ein Leben bedeutet. Wir müssen wirklich glauben, wir durchschritten ein Leben, wie der Schauspieler da oben die Illusion erweckt, er schritte durch tiefe, tiefe Gassen.

Wenn man nach einem Musterbeispiel für die Kunst dramatischer Perspektive suchen wollte, man könnte kaum ein besseres finden als Schönherrs Einakter „Die Bildschnitzer", eine Tragödie braver Leute.

Eine elende Stube armer Tiroler Bildschnitzer. Der Friedl Sonnleithner hat sich, kaum von einer Krankheit genesen, das Schnitzmesser bei der Arbeit durch die Hand gestossen. Als man endlich den Landarzt ruft, ist schon eine Blutvergiftung eingetreten. Nur eine Amputation könnte helfen. Schwer ringt der brave Doktor dem armen Teufel die Einwilligung ab. Aber indes der Arzt im Schlitten das Lager bereitet, um den Patienten ins Tal zu bringen, spielt sich in der Hütte ein furchtbares Trauerspiel ab. Ein Kamerad, Gerhart Perathoner, arbeitet in derselben Stube, in der Sonnleithner mit seinem Weibe lebt. Zwischen den beiden gibt es etwas. Es tritt zutage, als Perathoner seinem alten Vater, den er wöchentlich mit zwei Gulden unterstützt, das Geld, das er ihm eben gegeben, wieder abnimmt, nein, entreisst, mit Gewalt entreisst, um dem armen kleinen Kind Sonnleithners ein Paar Schuhe zu kaufen. Es ist kein Geld im Haus, die Schusterin will die Schuhe wieder mitnehmen. Also das Geld muss her! Der Alte hebt den Stock und schlägt den Sohn und sagt ihm giftig die Wahrheit ins Gesicht. Der Sonnleithner hört und versteht. Er sieht die beiden an, den Kameraden und das Weib. Sie stehen da wie die armen Sünder. Und sind doch so brave, gute Menschen! Er ist ein kranker Mann und Perathoner ist ein Gesunder, Starker. Der Friedl kriecht in sein Bett zurück.

Er will sich nicht mehr der Operation unterziehen. Er will sterben, damit Perathoner und die Sonnleithnerin glücklich werden.

Vielleicht ist dieser entsagende Tiroler für manchen zu sehr Römer. Der Dichter versichert, das Drama sei wahr, ein Erlebnis liege ihm zugrunde. Dieser Einwand gilt nun nichts. Nicht alles, was im Leben sich wirklich begeben hat und also schlechthin wahr ist, ist auch auf der Bühne wahr und wahrscheinlich. Die Bühnenwahrheit muss immer, so individuell das Geschick der Handelnden auch ausgestaltet sein mag, etwas Typisches an sich haben. Ich möchte das seine moralische Perspektive nennen. So kühn diese nun auch bei Schönherr ist — wir glauben ihr. Und uns zum Glauben zwingen zu können, ist die erste Pflicht des Dramatikers. Wir sind im Theater nicht frei, sondern Gefangene des Dichters. Vielleicht wird mancher das Stück zu krass finden. Und doch hinterlässt es einen reinen Eindruck. Denn hinter all dem Elend und der Not, die es zeigt, steht der Glaube des Dichters an die Güte des Menschenherzens. Ein Glaube, felsenstark in seiner naiven Frische. Wir sehen in kurzen Szenen das ganze Leben der drei in ihrer Hütte nach rückwärts aufgerollt, wir sehen in die Zukunft der beiden, wir sehen aus der Alpenhütte ins Leben, wo der Kranke fällt und die Gesunden siegen. Das muss so sein. Das ist Naturgesetz.

Clara Viebig
Nach einer Photographie von W. Fechner

Im Einakter gab auch Klara Viebig als Dramatikerin ihr Bestes. Wurzelechte Heimatkunst, kräftige und sichere

Charakteristik, eine Dialektbehandlung, die Farbe und Luft gibt, fand sich freilich auch in Viebigs grösseren Dramen („Barbara Holzer“ und „Pharisäer“). Aber so stark in den Stimmungen „Barbara Holzer“ auch ist, es kommt von der Novelle nicht recht los. Barbara Holzer ist Magd beim Pfalzelbauer; des Pfalzelbauers Sohn, der schöne Lorenz, verführt sie und das Verhältnis hat Folgen. Die Eltern des Lorenz ahnen den Sachverhalt, aber sie tun, als verstünden sie's nicht und jagen die „sittenlose“ Magd vom Hofe. Der Pfalzelbauer ist tief verschuldet und nur eine reiche Heirat des Sohnes kann helfen. So soll denn Lorenz um die hübsche und reiche Wirtstochter Anna Clässen freien. Barbara verlangt nicht einmal von ihrem Liebsten, dass er sie heiratet, aber er soll ihr schwören, dass er auch keine andere heimführen wird. Und sie zwingt ihn zum Schwur. Aber Lorenz ist schwach. Der Vater drängt, Anna, die ihn liebt, drängt, die Verlobung soll stattfinden, und als nun Lorenz die armselige Barbara, die in einer Höhle mit ihrem neugeborenen Kinde haust, veranlassen will, fortzugehen — das Kind soll ins Findèlhaus nach Trier — da ersticht sie ihn. Der Richter, der die Mörderin einvernimmt, versteht die Tragik, aber er muss der Gerechtigkeit ihren Lauf lassen. Alle Fehler des modernen Dramas finden wir hier wieder. Den passiven und willensschwachen Helden, das Verweilen beim Detail, das Verlegen des dramatischen Höhepunktes (den Mord) hinter die Szene. Und die Stimmungswerte können, so reich sie sind, nicht alle Fehler vergessen machen. Das Problem des Stückes, den Kampf um den Mann, hat Klara Viebig in einem Dramenzyklus von vier Einaktern behandelt. Perspektive und Stimmungsakkord — wie wir schon früher gesehen haben, die ersten Erfordernisse des Einakters — sind vortrefflich. Der Strich, mit dem jede einzelne Figur gezeichnet ist, ist von männlicher Festigkeit, weiblich allerdings ist die Anschauungsweise des Kampfes selbst: Der Mann, um den gekämpft wird, ist meistens ein gar klägliches Subjekt, verächtlich oder schwach. Das Weib ist energisch und männlich gegenüber dem femininen Mann. Aber diese Umkehrung der Werte ist ja typisch für die ganze Zeitepoche.

Ein Grundton bei der Viebig ist eine gewisse Ironie und Ironie und Satire waren wiederholt die Mütter des modernen



Otto Erich Hartleben
Nach einem Gemälde von Georg Ludwig Meyn

Dramas. Das war auch bei Hartleben der Fall, der freilich in der Tendenz seiner ersten Stücke der gerade Widerpart der Klara Viebig ist. „Hannah Jagert“ war eine satirische Komödie. „Verachte das Weib!“ war Hartlebens Motto gewesen, als er seine „Angele“ schrieb. Und diese Maxime der Lebensüberweisheit könnte auch das Titelblatt der „Hannah Jagert“ schmücken. Aber die Satire ist in so blassen, verschwimmenden Farben ausgeführt, dass sie unverständlich bleibt. Bis zum Schlusse ist man sich über Meinung und Absicht des Dichters nicht klar und fragt sich verwundert: ist das Stück für oder gegen das Weib? Ein müder, blasierter Spötter scheint diese Figuren gezeichnet zu haben, nicht der frische, kecke Humorist, als den wir Hartleben sonst kennen. Drei Männer aus dem Leben eines Weibchens — könnte man die Komödie nennen. Hannah gleitet aus einem Arm in den andern, d. h. sie steigt von einem Mann zum andern empor, indem sie einen Geliebten um des nächsten willen „überwindet“. Sie kommt immer weiter und weiter in ihrer Erkenntnis vom Leben, der Liebe, dem Manne und dem Weibe. Aber man darf sie beileibe nicht ernst nehmen, so wenig wie das ganze Stück. Man muss sich immer das schmunzelnde Gesicht des Dichters dazu denken, der seine diabolische Freude daran hat, wie Publikum und Kritik ihm aufsitzen und den Ernst suchen, der gar nicht da ist. (Auch Wolzogen übte einmal seine satirische Laune an dem gleichen Problem. Auch „Die hohe Schule“ schildert die Entwicklung eines Mädchens von Mann zu Mann, bis sie schliesslich den letzten in der Reihe heiratet.) Hartleben errang seinen ersten, grossen und dauernden Erfolg mit dem „Rosenmontag“. Der „Rosenmontag“ ist ein Ständestück und darum hat es nicht nur dichterischen, sondern auch typischen Wert.

Seitdem Hartlebens Drama am Berliner Deutschen Theater seinen grossen Erfolg errang und siegreich behauptete, gab es in der Kritik ein heftiges Für und Wider. Man ging der Psychologie dieses merkwürdigen Erfolges nach und fragte sich, wie es denn möglich sei, dass ein in seiner Handlung so schwaches, in seinen Prämissen und Konsequenzen so unwahrscheinliches, in allen seinen Fehlern so offenkundiges Stück dennoch mit so festem Griffe sich das Publikum erobert habe.

Ein Leutnant liebt ein Mädel. Eine niederträchtige, wenn auch wohlgemeinte Intrigue seiner Vettern — Rezept in „Kabale und Liebe“ zu finden — zertrümmert sein Glück. Verzweiflung, Bummelleben, Nervenfieber folgen. Dann verlobt sich Hans unter dem Drucke seiner Familie mit einer Standesperson. Und nun erfährt er durch Zufall, wie er und sein Mädel betrogen und verleumdet worden sind. Die alte, eigentlich nie erloschene Liebe zu Traute flammt empor, er bricht sein dem Obersten gegebenes Ehrenwort, dass es für immer mit dem Mädel vorbei sein solle. So macht er sich als Offizier unmöglich. Noch ein paar Tage des Liebesglückes, dann geht Hans am Rosenmontag früh gemeinsam mit seiner Liebsten in den Tod. Blieb ihm wirklich kein anderer Ausweg? Ist Liebe nicht stärker als der Tod? Hätte er wirklich nicht überm grossen Wasser mit seiner Traute ein neues Leben anfangen können? Oder ist etwa Hans der überzeugte, begeisterte Nur-Leutnant, der in anderm Rocke nicht leben kann? Oder zerstört das gebrochene Ehrenwort seine innerliche Ehre, dieses durch Betrug ihm abgelistete Ehrenwort, die Ehre seines Herzens, die er so brav kennt und so trefflich deutet? Und warum war er so leichtgläubig und ging den



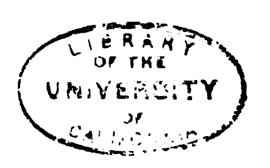
Josef Kainz in „Rosenmontag“
Nach einer Photographie von W. Höffert



Kainz L. Medelsky

„Rosenmontag“ am Wiener Burgtheater. (Letzte Szene)

Nach einer Photographie von J. Löwy


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF

Vettern in die plumpe Falle? Alle diese Fragen drängen sich einem auf. Sie können einem nörgelnden Kritiker, nicht aber dem naiven Theaterbesucher die Freude am Werk zerstören. Aber diese Freude am Werke fliesst nicht aus der Handlung, deren Dürftigkeit und deren schwacher Bau auch dem naiven Theaterbesucher auffallen. Was also entschied denn den grossen Erfolg? Das Milieu, sagen einige. Dieses seiner Wirkung so sichere militärische Milieu. Die Beschlagenen zitieren „Krieg im Frieden“ und den „Veilchenfresser“ und in das Lob, das sie Hartlebens Milieuschilderung spenden, mischt sich der leise Vorwurf der billigen Mittel: solche Sachen wirkten eben immer. Das Lob ist übertrieben, die im Vorwurf liegende kleine Bosheit ist unberechtigt. Eine Offizierstragödie im sozialen Sinne des Wortes, also ein Drama des Milieus, durch dieses bedingt und aus diesem seine Kraft schöpfend, ist „Rosenmontag“ erst recht nicht. Der Konflikt der Offiziersehre und der Herzensehre wird nur gezeigt, durchaus nicht gelöst. Der Doppelselbstmord des Liebespaares ist absolut keine tragische Notwendigkeit. Die Bezeichnung „Offizierstragödie“ verspricht entschieden mehr als das Stück hält: das Drama des typischen Offiziers hat uns Hartleben nicht gegeben. Aber Hartleben gab ein Stück voll starker Stimmung. Da gibt es Momente in dem Drama, die einen einfangen, umweben und umstricken und deren Zauber keiner entrinnen kann. Z. B. ein sonniger Nachmittag in der Kaserne. Draussen irgendwo probt ein Hornist Signale. Zwei lustige Leutnants lehnen sich pfeifend zum Fenster herein. Und Hans weiss, dass er in diesem Augenblick ein verlorener Mann ist ... Wenn Innenleben des Helden und Aussenleben des vorüberhastenden Tages sich in ihren Kreisen berühren, dann gibt es bei Hartleben Interferenzerscheinungen der Stimmung, die uns zeigen, welch grosser Lyriker in diesem Ironiker und Lebensspötter steckt. Hartleben setzt dem Toben und Hasten, Lärmen und Stürmen des Daseins die überlegene Miene des Lächelnden entgegen. Aber auch sein Lachen ist das Singen des Kindes im dunklen Wald. Hartleben ist ein Weicher, ein Empfänglicher, ja ein Empfindsamer. Seine Sentimentalität ist echtestes deutsches Gewächs. Aber es ist, als fürchte sich der Dichter vor seinen eigenen Sentiments. Und dagegen wappnet er sich

mit Witz und Spott über all den Ulk, der doch eigentlich das ganze Menschendasein ist. So geht Hartleben, der das Fürchten gelernt hat, durch den finsteren Wald und singt lustige Schelmenlieder. Und so entsteht sein tragikomisches Drama. Wie flutet das lustige Leutnantsleben und das tolle übermütige Karnevalstreiben der rheinischen Garnison an dem Schicksal des armen Hans vorüber! Wie er mit seiner Traute kalt und tot daliegt, schmettert vor der Türe just die Militärmusik los...

Und darin steckt die grosse Wirkung des Stückes: in dem Gemisch von Lustigkeit und Traurigkeit, von Kümmernis des Herzens und hellem Sonnenschein da draussen, von Lachen und Weinen. Eine Tragikomödie des Lebens sollte der Dichter sein Werk taufen. Da träfe er das Rechte. Immer hat er nach dieser Form gerungen. Wie Lustiges und Herzbrechendes ineinandergreift, wie auf Schmerzen fröhliche Sonne fällt und wie aus heiterer Tändelei der Ernst, der furchtbare Ernst emporwächst — — das sucht er darzustellen. Nun ist es ihm gelungen. Nicht im Stoff, in der Stimmung ist es ihm gelungen. Nicht der Dramatiker, der Lyriker in ihm hat den Sieg davongetragen. „Gefühl ist alles."

Vielleicht schwebte es ihm vor, in dem Studentenstück „Im grünen Baum zur Nachtigall" eine studentische Tragikomödie zu gestalten. Weil ihm aber hier der Mut der letzten Konsequenz fehlte, weil die Satyre unsicher war wie in „Hanna Jagert", misslang das Ganze. Der gewaltsam aufgepfropfte gute Schluss wirkte lächerlich. Da ist ein flotter junger Student, der eine Professorennichte liebt. Das Herz voll Liebe für seine Lili kommt er auf die Kneipe, übermütig wie eben ein glücklich Verliebter. Er wird natürlich von seinen Couleurbrüdern gehänselt, aber er geht in guter Laune auf die Neckereien ein. Der böse Zufall will es, dass am Nachbartisch Lilis eben aus Amerika heimgekommener Bruder sitzt, der keine Ahnung hat, wie die beiden Menschenkinder, Student und Mägdlein, zu einander stehen, aber höchlichst empört ist wie er hört, dass der Name seiner Schwester in dem Kreise der zechenden jungen Leute von Mund zu Mund fliegt. Er gibt seiner Empörung Ausdruck, ein kurzer Wortwechsel, schwere Forderung auf Pistolen. Das Duell findet natürlich nicht statt. Denn im letzten Akt klärt Lili selbst das Miss-

verständnis des ersten Aktes auf und fröhliche Hochzeit tritt an Stelle des Waffenganges.

Wollte Hartleben zeigen wie der Komment zwei wackere Menschen in den Tod treibt, trotzdem beide wissen, dass es Unsinn ist was sie tun, so durfte er das Duell nicht sparen. Dann hätte sich auch hier die Tragik aus heiterem Grunde entwickelt und wir hätten dem Doppelgesicht des Lebens ins Antlitz geschaut. Wollte er Studentensitte satyrisch beleuchten? Wollte er diesen Jugendrausch feiern? Wir schwanken zwischen beiden Möglichkeiten. Und noch ein Moment trat hinzu, um Hartlebens Studentenstück um seine rechte Wirkung zu bringen. Kneipfröhlichkeit und -übermut, Bierlustigkeit und -ulk sind eine gar schöne Sache und pfui über den Griesgram und Philister, der sie gering achtet. Aber diese Fröhlichkeit aus dem Parkett zu betrachten kommt mir vor, wie durch die Fenster eines Saales blicken, in dem man tanzt. Man hört die Musik nicht und die sich drehenden Paare kommen einem unsagbar lächerlich vor. Mit anderen Worten, wir sind im Theater zu nüchtern, um bierfröhlich diesen Ulk in allen seinen Details zu geniessen. Der Mangel an Stoff im Parkett setzt unserer Einfühlung Grenzen.

War also der Humor der Studentenszenen nicht mitreissend genug, um über diesen Mangel hinwegzuhelfen, war der schwankartig gute Ausgang der denkbar schlechteste Schluss dieses als Tragikomödie augelegten Stückes, so gibt es doch auch hier Szenen und Figuren, die echtester und bester Hartleben sind. Eine solche Figur ist der Pastor Tetzlaff, dieser blutrünstige Phlegmatiker, der die Duellbedingungen immer verschärft haben will und aus dem Mensurschwefel nicht herauskommt. Eine solche Szene ist das Ehrengericht im zweiten Akt, wo im Galopp und in strammer Korrektheit über Menschenleben entschieden wird. Aber glückliche Figuren und gute Szenen können einem verfehlten Stück nicht aufhelfen.

In vielem, nicht nur im Milieu, ist Beyerleins Komödie „Zapfenstreich“ Hartlebens Militärstück nahe, besonders aber in seinem Manco. Das Drama im Stücke erweckt gewiss nicht besonderes Interesse und besondere Spannung. Wir haben dieses Drama unzählige Male schon gesehen: Ein Leutnant liebt die Tochter eines Wachtmeisters, die die Verlobte des

Sergeanten ist. Der Sergeant dringt zur Nachtzeit in das Zimmer des Leutnants und stellt diesen zur Rede. Im Kämmerlein daneben ist das Mädel verborgen. Der Sergeant ahnt ihre Gegenwart und wie der Leutnant ihm den Eintritt in die Kammer verwehren will, vergreift er sich tätlich an seinem Vorgesetzten. Der Leutnant lässt ihn verhaften. Kriegsgericht. Durch das Geständnis des Mädchens kommt alles an den Tag. Und der Schluss der traurigen Geschichte ist, dass der Wachtmeister seine Tochter, die der Leutnant nicht heiraten kann, nicht heiraten will, erschiesst. Trügen die Figuren keine Uniformen — wo wäre da unser Interesse? So aber regt das Gewand des Stückes zu einer Fülle kritischer Gedanken an, die das Heer, seine Urteile und Vorurteile betreffen. Der Dichter spricht keine revolutionären Phrasen aus. Er richtet nicht, er demonstriert. Er weiss sehr gut, dass sein Publikum, das deutsche Publikum von anno 1904, in puncto Soldatenstand Ansichten hat, die unter dem Drucke von oben, angesichts bald lächerlicher, bald tragischer Übergriffe, in Erinnerung an denkwürdige Prozesse und an nicht minder denkwürdige Aussprüche gezeitigt worden sind. Er zeigt uns keine bösen Soldaten. O nein! Im Gegenteil. Er zeigt uns liebens-



Franz Adam Beyerlein
Nach einer Photographie von Alb. Meyer, Berlin



John Pátry Adolf Klein Schönfeld

„Zapfenstreich“. III. Akt am Lessing-Theater
Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

würdige und nette Menschen, die nur deswegen antisozial denken, weil sie eben Soldaten sind. Kein Wort ist im Stücke revolutionär, und doch wirkt das ganze Stück aufregend, als hätte man einer Versammlung voll flammender Reden beigewohnt. Der Mensch beginnt beim Leutnant. Das könnte auch das Motto eines Lustspiels sein. Hier ist es das Motiv eines Trauerspiels. Sogar der Wachtmeister, der das Pistol auf den Verführer seines Kindes anlegt, lässt die Waffe sinken aus angeborenem Respekt. Und die Kritik, die Beyerlein an diesem Respekt übt, das ist das Rückgrat des Stücks. Wo das Stück ins Poetische reichen sollte oder könnte, da versagt Beyerleins Kraft. Wie anders stimmungsvoll sind die Liebesszenen im „Rosenmontag"! Was aber Beyerlein vortrefflich versteht, ist die Darstellung von Mischcharakteren, wie sein Held einer ist, in dem liebenswürdige und ehrliche Jugend sich mit Leutnantsdünkel paart, oder wie der Graf Lehdenburg einer ist, der ein wackeres, tüchtiges Soldatenherz und den beschränktesten Junkerverstand vereinigt. Beyerleins „Zapfenstreich" ist ein Zeitdokument. Es ist eine Standeskomödie, die uns daran erinnert, dass die Bühne das höchste Forum ist, vor dem die Kultur ihre brennenden Fragen entscheidet.

Eine Standeskomödie im heiteren Sinne war auch Meyer-Försters „Alt-Heidelberg", Hartlebens jenenser Couleurkomödie glücklicherer Vorläufer. Meyer-Förster hatte nach seinem gelungenen Erstling „Kriemhilde" mit seinen Stücken Pech. „Die böse Nacht" und „Der Vielgeprüfte" waren missglückte Versuche. Aber auch in dem „Vielgeprüften", dieser tragikomischen Geschichte des verheirateten Referendars, der durch das Examen rasselt, wobei seine vier lebendigen Kinder, Frau, Schwiegervater, Schwiegermutter, Schwägerin und ganzer Anhang angstvoll dem Ausgang der Prüfung entgegensehen, zeigte sich sein Talent. Es führt zum Genrebild. Es gibt im „Vielgeprüften" solche Genrebilder ganz in Th. Th. Heinescher Manier gezeichnet, wie die Kinderstube und die Gemeinderatssitzung. Und mit seinen stimmungsvollen Genrebildern siegte „Alt-Heidelberg". Man kann mancherlei gegen das Stück einwenden. Es hat eine dünne, weder spannende noch sonderlich interessierende Handlung, es ist lose gebaut und zerfällt in einzelne Bilder. Aber das Stück ist in seiner

Mischung von Liebenswürdigkeit und Sentimentalität, von Stimmung und Theatralik so geschickt, dass man seinen ungewöhnlichen Erfolg in Deutschland begreift. Dazu kommt noch die gute Idee, einen Erbprinzen im Studentenleben einer deutschen Universität zu zeigen, und den Kontrast zwischen Hofetikette und freier Burschenherrlichkeit zu gestalten. Der Erbprinz des Deutschen Reiches studierte in Bonn, just sowie im Stücke der Erbprinz von Sachsen-Karlsburg die Ruperto-Carolina bezieht. Und zu dieser unmittelbaren Aktualität des Stoffes tritt nun noch die unversiegbare Aktualität der schönsten Epoche unserer Jugendzeit: Wir haben alle das mitgemacht, was wir gleichsam im Bilde auf der Bühne vor uns sehen. Noch klingt der Jubel in uns nach, mit dem wir die Freiheit zum erstenmal begrüssten, die akademische Freiheit mit ihrem Übermut und ihrer Tollheit, mit ihren überschäumenden Idealen, mit ihren Sturzbächen aller Gefühle. Und wenn wir eine wehmütige Stunde nicht vergessen, so ist es die, da wir von diesem ungebundenen Leben Abschied nahmen an der Schwelle des



Wilhelm Meyer-Förster

Philisteriums. Mag das ganze Stück ein kundiger Praktiker geschrieben haben, der unter anderm auch wusste, welcher Wirkung eine schöne Dekoration in richtiger Beleuchtung fähig ist, diese zwei Szenen verraten das warme Gefühl eines Menschen, ja sogar die Hand eines Dichters. Vielleicht wirkt das Stück weit weniger durch sich selbst, als durch die Fülle von Erinnerungen, die es auslöst. Einen Abend hindurch waren wir wieder jung, kraft der Einfühlung. Die strengen Kritiker haben eingeworfen, der Autor erreiche seine Wirkung



Pittschau Rohland Taliansky Walden

„Alt-Heidelberg“ am Berliner Theater. III. Akt
Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

mit billigen Mitteln: Studentenlied und Kommersgesang, ein bisschen Rührung und allerhand Ulk tun eben immer ihre Schuldigkeit. Dadurch aber soll das Verdienst des Autors nicht gar zu sehr verkleinert werden. Anspruchslosigkeit und Liebenswürdigkeit sind so seltene Eigenschaften des Dramatikers geworden, dass ihr Erfolg nicht überraschend kam.

Wir haben an einigen Beispielen gezeigt, wie das Milieustück sich in das Ständestück umgesetzt hat. Ob es sich nun um Bauern oder Vagabunden, Soldaten oder Studenten handelt,



Harry Walden

„Alt-Heidelberg". V. Akt am Berliner Theater

Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

die Stimmung der Umwelt wird zur Hauptsache und nicht nur die Bauernstube, nicht nur die Landschaft, auch jeder Stand, jeder Beruf hat seine eigene Atmosphäre. Der Erfolg all dieser Stücke lag in der Kraft des Dichters, die Zuschauer in den Bann dieser Atmosphäre zu ziehen. Es waren lauter Stimmungsdramen. Und wenn sie künstlerische Bedeutung hatten, so lag diese in Kraft und Kunst der Charakterschilderung. Wir sehen immer deutlicher, wie Charakterdrama und Stimmungsdrama die moderne Bühne beherrschen.



NEUNTES KAPITEL

DIE WIENER

Wenn wir den Wienern ein eigenes Kapitel einräumen, so geschieht dies, weil wir an einem Beispiel zeigen wollen, wie Heimatkunst bedingt wird durch Luft, Boden und Umgebung des Dichters.

In seinem sehr interessanten Buche „Das Keltentum in der europäischen Blutmischung“ hat Heinrich Driesmans das Völkergemisch Österreichs untersucht und ist dabei zu bemerkenswerten Resultaten gekommen. Er bezeichnet die mongolisch-germanische Blutmischung mit slawischem Einschlag als den österreichischen Normaltypus: „Dieser lässige, gelenkig geschmeidige Menschenschlag besitzt das deutsche Gemüt ohne die produktive Kraft des deutschen Geistes, besitzt den beweglichen, schnell erfassenden aufnahmefähigen Verstand des Mongolen, ohne dessen stumpfes fühlloses Innenleben. Zur Erzeugung einer selbständigen höheren Kultur, zu eigener Staatenbildung hat sich dieser Menschenschlag indessen als unfähig erwiesen, weil ihm das Ideenleben, die lebendige, gestaltende Kraft der Seele fehlte. Dafür eignet ihm ein um so ausgeprägteres Talent der Nachahmung und Anempfindung fremden Wesens, weshalb Österreich-Ungarn Virtuosen auf allen Gebieten des Lebens, aber wenig schöpferische Genies hervorgebracht hat, wenn man nicht Gluck, Mozart, Grillparzer als solche ausnehmen will.“ Ich überlasse es den Ethnographen, zu ergründen, ob Driesmans’ Prämissen richtig sind, seine psychologischen Schlüsse sind es gewiss, wenn man ihnen auch eine mildere Ausdrucksweise wünschen möchte. Virtuosen, Nachempfinder und Überempfängliche bestimmen

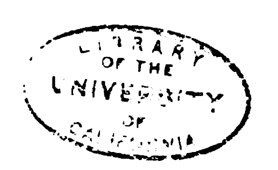
die Wiener Kunst. So oft hier von einer Renaissance der Kunst oder der Literatur die Rede geht, war es die Fremde, die ihre Keime über die Grenzen geweht hat. Das darf aber durchaus nicht als Mangel der geistigen Anlagen des Wieners angesehen werden. Im Gegenteil. Die leichte und rasche Aufnahmefähigkeit hat aus dem Wiener einen eifrigen und trefflichen Theaterbesucher gemacht. Jede Stadt pflegt über ihr Theaterpublikum zu raisonnieren. Das geschieht auch hier. Ich glaube aber, dass Wien einer der besten Resonanzböden für die Kunst ist, die es gibt. Daher die leicht bewegliche, spontane Begeisterung, daher die Freude an allem Neuen, sei es eine Kunstrichtung oder eine Mode. Aus der gleichen Quelle entspringt aber auch die Überschätzung alles dessen, was von aussen kommt, und die Unterschätzung des Inländischen. Letztere ist ein Zug, der Wien scharf von Berlin etwa unterscheidet. Das Selbstgefühl des Deutschen, der den Stammesgenossen schon als solchen gerne anerkennt und die heimische Eigenart mit Stolz und Bewusstsein gegen die Fremde ausspielt, fehlt uns. Warum? Das hat seine politischen Gründe.

Die geringe Förderung, die die heimische Kunst bei den Stadt- und Landgenossen fand, hat nicht wenig dazu beigetragen, dass sich die österreichische Natur so spät, so langsam, so zögernd entwickelte. Jetzt freilich wird das besser — in der Provinz. Es ist ein höchst bemerkenswertes Symptom, wie kräftig sich in den österreichischen Provinzen die Heimatkunst entwickelt. Man könnte beinahe glauben, dass das originelle künstlerische Leben in Tirol, Steiermark und Oberösterreich Wiens Betätigung an Kraft übertrifft.

Da die Wiener Literatur im Publikum nicht den Anschluss, die Anregung, die Empfänglichkeit finden konnte, die sie zu ihrem Blühen brauchte, suchte sie all dies in ihrem eigenen Kreis. So entstand das literarische Kaffeehaus, so entstand auch die Literatenliteratur. Heute ist freilich diese Phase des jungen Wien der letzten Jahre schon wieder überwunden, und die heute Schaffenden sind zum grössten Teile das, was die österreichischen Poeten immer gewesen sind: Einsame. Im Mittelpunkt dieser letzten Phase stand Hermann Bahr. Wenn es je einen Virtuosen der Empfänglichkeit ge-



Hermann Bahr
Nach einer Amateur-Aufnahme



geben hat, so war es Bahr. Er ist durch ganz Europa gereist, er hat die Künste und Literaturen aller Länder auf sich wirken lassen und sie haben seinen Geist gemodelt. Dazu kam eine ungewöhnliche Klugheit und Weltgewandtheit, eine Dosis jener Wiener Gemütsstimmung, die zwischen Sentimentalität und Ironie pendelt, und als ganz neue Note: das stolze Bekenntnis des Österreichertums. Damit fiel Bahr am meisten und am besten auf. Er versuchte mit seinem ganzen agitatorischen Talent — und das ist unter seinen vielen Talenten nicht das kleinste — eine panösterreichische Heimatkunst zu schaffen. Bahr ist eine seltsame Erscheinung, deren Auffälligkeit er selbst gerne unterstreicht. Er hat alle Eigenschaften eines vorzüglichen Journalisten, und doch glaubt man immer wieder, dass heute oder morgen der Dichter zu seinem Recht kommen müsse. Er hat als Dichter die Gebärde des Journalisten, als Journalist die Gebärde des Dichters. In der Gebärde liegt seine Wirkung. Oft ist die Gebärde liebenswürdig, oft graziös und anmutig, oft auch nur seltsam oder geschmacklos. Er sucht mit Leidenschaft und Rastlosigkeit die Schönheit. Aber diese Leidenschaft und die Unrast scheinen der Neugier zu entspringen. Er sucht die Schönheit draussen, nicht in sich selbst. Bahrs ganzes Wesen ist aus Impressionen zusammengesetzt, und so geht auch seine ganze Entwicklung von Impression zu Impression, von äusserem Eindruck zu äusserem Eindruck. Sie ist äusserlich, nicht innerlich. Und nur der Dichter findet die Schönheit, der sie in der eignen Brust sucht, der zu innerlicher Klärung und Überzeugung sich durch innerliche Kämpfe durcharbeitet. Eine besondere Spezialität der Wiener Dichter ist das Spazierengehen. Anastasius Grün und Ferdinand von Saar haben auf ihren Schlendergängen von Wien und zu Wien gesprochen. Und Daniel Spitzer gar ist durch seine Spaziergänge berühmt geworden. Bahr findet auf seinen Spaziergängen durch des Lebens Ernst und Scherz so manches Hübsche und Reizvolle. Hier ein gutes Wort, dort eine geistreiche Wendung, einen treffenden Witz, manchmal auch eine blanke Wahrheit. Schaut, sagt er dann, was ich da gefunden habe! und er zeigt es lächelnd im Kreise. Und er legt es wieder beiseite. Spielerisch gleiten ihm durch die Finger Stoffe und Gefühle, Worte und Wahrheiten. Wenn man ihn



„Der Apostel" (II. Akt) am Wiener Burgtheater
Nach einer Photographie von J. Löwy

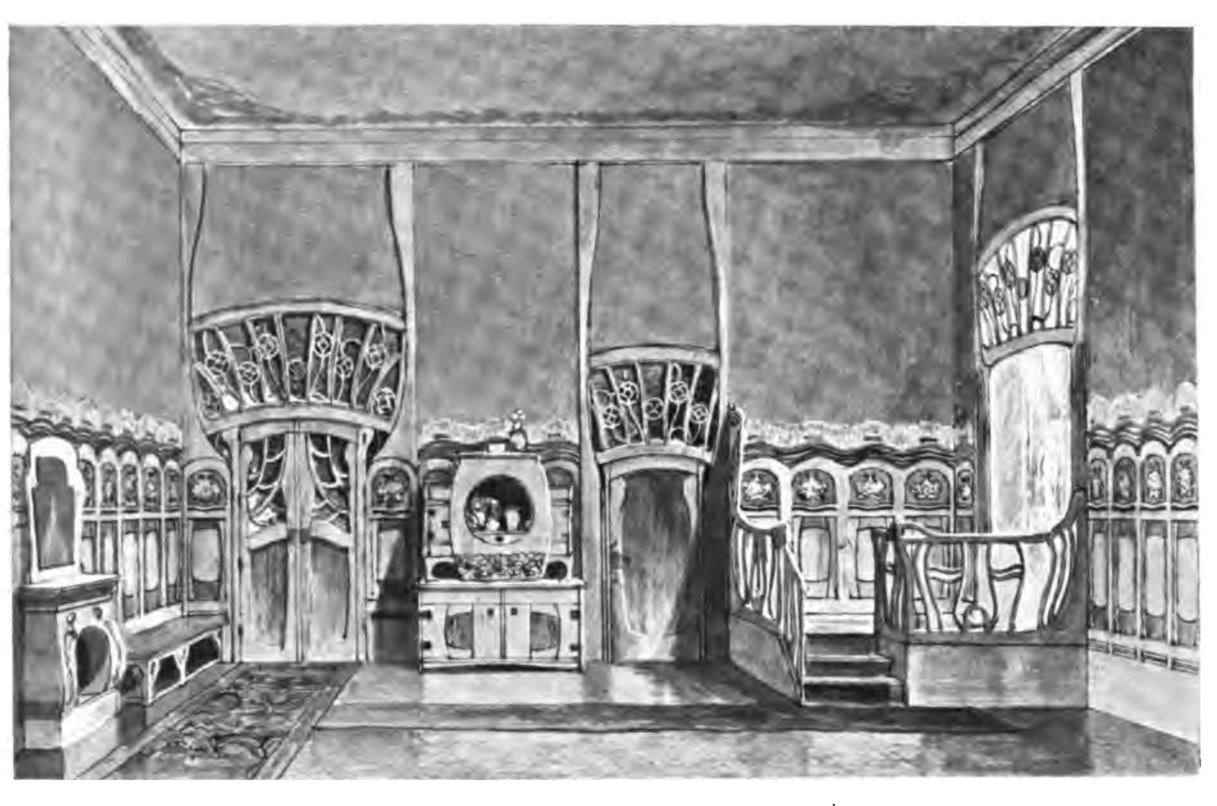
von weitem sieht, wie er durch die Künste schlendernd geht, so glaubt man vielleicht an den schulterstarken Mann, der mit Gedankenwelten wie mit Federbällen spielt. Aber Bahr ist nur ein Doppelgänger der Kraftnatur. Er hat alle möglichen Talente, Fähigkeiten und Kräfte, aber er hat nicht die Kraft, sein ureigenstes Ich, seine Persönlichkeit festzuschmieden. Freilich ist gerade das bunte Farbenspiel seiner Werke, die in lauter Übergängen schillern, das Reizvolle an ihnen. Bahr hat viele Dramen geschrieben. Obzwar er kein geborener Dramatiker ist, gelingt ihm immer wieder ein Akt, eine Szene so überraschend gut, dass man immer wieder bedauert, dass er nicht tiefer in Stoff und Arbeit hineingestiegen ist, und dass seine leichte Hand ihn zu Hast und Flüchtigkeit verführt hat. Er ist ungemein produktiv, aber seine Werke sind in ihrem Werte höchst verschieden; auf den misslungenen, ganz und gar unkünstlerischen „Apostel“ lässt er den in seiner Milieuschilderung entzückenden „Krampus“ folgen. Das „Tschaperl“ und „Die Wienerinnen“ einerseits, „Franzl“, „Der Krampus“ und „Sanna“ andererseits bilden in Bahrs vielseitiger Dramatik eine besondere Gruppe. Es sind österreichische Stücke. In der Betonung des Heimatlichen, in der Tonskala, im Festhalten der



Rudolf Schildkraut als „Krampus“
Nach einer Photographie

für das Land und seine Menschen typischen Gedankenkreise sind sie ganz ausgezeichnet. Dabei sind die Helden, insbesondere der Hofrat im „Krampus“ und der Hofrat in „Sanna“, diese greulichen Sonderlinge, der eine mit der möglichen Umkehr ins Gutmütige, der andere mit der Wendung ins Diabolisch-Harte und Hässliche Muster- und Meisterköpfe in der dramatischen Bildnisgalerie. Wie ein Schulbeispiel für die Theorie, die wir vom Drama bisher gegeben haben, erscheint fast jedes dieser Stücke Bahrs. Sie haben festen Heimatboden unter den Füssen, Stimmung liegt in der Luft, die Dinge umspielend mit kluger Verteilung von Licht und Schatten, von Dur und Moll des Gefühls. Es sind Charakterdramen, die zur Tragikomödie streben. Jeder Schritt der Handlung ist dem Beleuchtungszweck für den Helden untergeordnet, jede Situation ist geschaffen, um den Charakter des Helden aus ihr heraus zu gestalten. Des Lebens Tragik ist so verflochten in die Komik des Daseins, dass wir nie das Gefühl der konstruierten Antithese haben, wie es die alten Romantiker für die Tragikomödie forderten, sondern immer das Gefühl, das wirkliche doppelsichtige Antlitz des Lebens vor uns zu haben. Bahr beweist, dass er heute genau weiss, wohin unser Drama strebt, was es sein soll, seine Anschauung des Technischen ist mustergiltig. Man merkt immer den Willen des modernen Menschen, der die Aufgabe der Kunst erkannt hat.

Eine zweite Frage ist es, ob Bahrs Können und Kunst hinreichen, um ein vollendetes Werk zu schaffen. Das ist nun leider nicht der Fall. Die dramatische Führung versagt, bald überwuchern Episoden das Stück, das sich dann ausnimmt wie ein Konglomerat von Nebensätzen, denen der Hauptsatz fehlt; statt einer Handlung sehen wir nur Bilder. Sein Geist ist stärker als seine Kunst. Der amüsante Plaudergeist des Feuilletons schiebt den Dramatiker beiseite. Dann wieder befremden Absonderlichkeiten wie z. B. der Stich ins Perverse, ja Sadistische in der „Sanna“ oder die fesche Geschichtsauffassung in der „Josephine“. Seine Art als Dramatiker wird einem am besten klar, wenn man einige seiner Stücke, etwa den „Meister“ näher betrachtet. Was wollte hier der Dichter? Er zeigt uns einen Naturmenschen, der kraft seines Humors das Leben beherrscht, der das Leben meistert, weil ihm die Vorurteile



„Wienerinnen“ am Deutschen Volkstheater in Wien (II. Akt)
Intérieur nach Ideen von Olbrich, ausgeführt von Schallud

nichts anhaben können, weil er die konventionellen Lügen verachtet, weil er den gesunden Egoismus des glücklichen Primitiven hat, der da sagt: Rücksicht ist Schwäche. Caius Duhr ist Orthopäde. (Meister Hessing hat schon einmal der Dichtung Modell gestanden, im Roman „Die Rothenburger“ von Adolf Wilbrandt.) Just wie Hessing wird Duhr von den Zunftärzten verfolgt, bekämpft und verhöhnt, und gerade wie der Augsburger prachtvolle Naturmensch Hofrat geworden ist, wird Duhr schliesslich Professor. Hier aber schliesst auch die Ähnlichkeit zwischen Natur und Kunst, denn der Dichter stellt seinen Helden nun in eine Ehebruchsgeschichte. Duhr denkt sehr liberal in puncto Treue. Er macht Seitensprünge, er gibt dem Tiere in sich die Freiheit. Das hindert nicht, dass er sein Weib liebt und sich seelisch eins mit ihr fühlt. Aber auch sein Weib macht ihren Sprung vom Wege. Doch sie und ihr Geliebter werden ertappt; denn im Hause, wo sie zusammenkommen, bricht ein Feuer aus, und das Liebespaar muss coram publico durchs Fenster gerettet werden. Nun steht der Meister vor der Frage, seine Lebensanschauung praktisch betätigen zu müssen. Er zaudert keinen Augenblick. Als der Liebhaber seiner Frau vor ihn hintritt, bereit, ihm Genugtuung zu geben, sagt er ihm: „Ich habe mich früher immer über meine Bedienten ärgern müssen, weil sie alle heimlich meine Zigarren rauchen. Das macht ja schliesslich nicht so viel aus. Nur dieses dumme Gefühl, bestohlen zu sein, und . . . dass der Dieb schlauer ist und noch lacht — man kommt sich so gefoppt vor. Mit der Zeit lernt man aber, wie das Leben ist, und gibt nach. Und so, den Lauf der Welt verstehend, erlaube ich meinen Bedienten jetzt mitzurauchen . . . um mich nicht mehr bestohlen zu fühlen. Dieses Vergnügen mache ich ihnen nicht mehr. Und es kommt doch in allen Dingen immer nur auf unser Gefühl an.“ Sehr gut. Duhr will also über die Sache hinweggehen, als ob nichts geschehen wäre. Er nimmt sich sein Vergnügen, wo er es findet. Seine Frau hat dem Tierchen in sich auch einmal einen Spass gegönnt; wozu sich über Lappalien aufregen? Der gewisse Vorgang, la petite secousse, wie die Franzosen sagen, ist entweder alles oder nichts. Liebe? Bah! Es gibt Unterhaltungen der Epidermis, mit der dieses grosse und schöne Wort nichts

zu tun hat. Der Meister geht zur Tagesordnung über. Aber die Frau verträgt das nicht. Sie bäumt sich dagegen auf, dass der Gatte ihre Tat als Bagatelle behandelt, da es doch wirklich Liebe war, da sie doch wirklich die unverstandene Frau gewesen ist. Und just wie Nora geht sie aus dem Haus.

Das kecke Problem zerflattert in lauter Geist und Aperçus. Eine Menge Wege standen dem Dramatiker offen. Er konnte zeigen, wie des Meisters souveräne Besiegung aller Vorurteile durch den Humor in Kampf gerät mit der Umgebung, mit der Welt, er konnte in diesem Kampfe den Meister triumphieren oder unterliegen lassen. Haben doch beide Teile recht: die Gesellschaft, die aus Selbsterhaltungstrieb das Recht auf Unterhaltung des Tierchens den Gatten offiziell nicht einräumen kann, wenn sie es ihnen auch inoffiziell gerne zugesteht — und der einzelne, dem es vor dieser offiziellen Heuchelei ekelt und der wieder einmal das Recht auf Wahrheit verficht. Zu diesem Kampfe aber kommt es in diesem Stücke nicht. Die Ehe geht in Trümmer, ehe der Gatte, trotz allem, was vorgefallen, öffentlich für sie eintreten konnte. Oder aber ein zweiter Weg: vielleicht hat Violet den Verführer gar nicht geliebt. Die Liebe flammt erst auf, da die Frau sieht, wie der Mann „es“ als verächtliche Nebensache betrachtet. Das verträgt keine Frau. Oder aber: der Meister scheitert im Augenblicke, da die Theorie, die sein Egoismus sich für sich zurecht gelegt hat, von der eigenen Frau angewendet wird. Alle diese Wege hätten in Konflikt und Kampf hineingeführt. Bahrs Stück bricht aber in dem Augenblick ab, da der Konflikt eigentlich beginnen sollte. Es bricht so unklar ab, dass bei den Kritikern darüber verschiedene Meinungen entstehen konnten, ob der Held schliesslich siegt oder unterliegt. Und noch eines. Die Frauengestalt tritt uns erst in der letzten Szene näher. Da sagt Violet allerhand über sich und ihr Verhältnis zum Gatten, das wir nicht kontrollieren können, da wir die Frau bisher kaum aktiv gesehen haben. Von der ersten Szene an sehen wir in „Nora“ Spieler und Gegenspieler. Das Gegenspiel des Weibes hat Bahr allzusehr vernachlässigt. Und so brachte er sich denn selbst um die besten Trümpfe. Das Spiel hatte er in der Hand. Das war auch beim „Apostel“ der Fall — übrigens auch einer Permutation des Noramotivs,

das so gerne und oft in Bahrs Dramen auftaucht. In der Anlage, in der Idee sind Bahrs Stücke alle besser als in der Ausführung. Wie glänzend ist der erste Akt im „Star“, wie geschickt die Exposition im „Krampus“. Aber den Anfängen und Ansätzen entsprechen matte Schlüsse und das Sprunghafte in der Führung führt zum Verlaufen und zum Versagen. Bahrs Grösse besteht im Geben der Anregung, im Anschlagen des Tones.

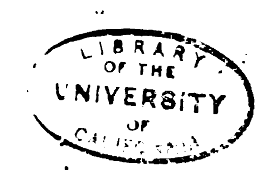
Eine lang geübte Spezialität Hermann Bahrs war es, neue Talente zu entdecken und der staunenden Mitwelt mit Begeisterung vorzuführen. Eines dieser entdeckten Talente war ein Jüngling, der als Gymnasiast unter dem Namen Theophil Morren oder Loris schrieb. „Alle Gruppen der Moderne, sonst so tausendfach entzweit, und die empfindlichsten Hüter der ältesten Schablonen wetteiferten an Jubel und Begeisterung. Das geschwinde, flüchtige Gedicht heisst bald das definitive Werk des Naturalismus, bald der Erstling jener künftigen Kunst, die der Naturalismus überwunden haben wird, bald die Wiedergeburt des klassischen Stiles, von dem man sich überhaupt niemals entfernen durfte. — Jeder findet seine Kunst darin, die Formel seiner Schönheit. Und es wird wohl eines eben so richtig sein als das andere.“ Das war im Jahre 1891, und dieses Erstlingswerk Morrens, von dem Bahr solches schrieb, war ein anmutiges, zierliches Spiel in Versen „Gestern“.

Und zur selben Zeit entstand auch in Wien eine neue Lehre, eine Glaubenslehre und Weltphilosophie, die von einigen eifrigen Jüngern des Sokrates gepflegt wurde. „Lernt das Leben als Spiel empfinden! Das Leben ist nicht Ernst, sondern nur Maskenscherz! Lasset uns unsere Masken mit Anstand tragen, seien wir gute Akteure auf der Bühne des Lebens!“ So klangen einige Sätze des neuen Dogmas.

Es ist nicht Zufall, dass diese neusokratische Lehre mit dem Auftreten der Wiener Moderne zusammenfällt, die in Loris, in Hugo von Hofmannsthal, wie er eigentlich heisst, einen Propheten sah. Es sind verwandte Erscheinungen. Ihr leiser, aristokratischer Snobismus ist wie eine Reaktion gegen die demokratische Sturmflut, eine Reaktion, der aber bei uns keine Revolution voranging. Wir haben den Rückstoss empfangen, ohne einen Stoss geführt zu haben. Es ist, als ob hier in



Hugo von Hofmannsthal
Nach einer Radierung von Lindner aus „Nord u. Süd“


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF

Wien ein verlorenes Ufer wäre, das die Welle zurückwirft, die das hohe Meer jenseits unserer Grenze heranrollt. Die Schiffe aber, die ihre Strasse ziehen, sind draussen auf der See . . . .

Auch für Hofmannsthal ist das Leben nur Theater.

„Also spielen wir Theater,
Spielen uns're eig'nen Stücke,
Früh gereift und zart und traurig,
Die Komödie uns'rer Seele“

singt er im Prolog zu Schnitzlers „Anatol“. Er selbst fühlt sich als „Schauspieler seiner selbstgeschaffenen Träume“. Denn das Leben ist ihm nicht das wahre, tobende Leben da draussen, die brutale, gewaltige Wirklichkeit, deren Griff und Tritt er wohl nie gefühlt hat, das Leben ist ihm etwas Traumhaftes, Dämmerndes. Das wahre Leben aber, jenes Leben, das in Deutschland die neue, grosse Kunst gebar, verachtet er, wie er alles Stoffliche geringschätzt und von sich weist. „Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie“, doziert er in seltsamster und gründlichster Verkennung alles künstlerischen Schaffens. Ihm ist die Kunst kein Bekenntnis, er will gar kein Bekenntnis geben. Ihm ist sein Werk nichts Erlebtes, nichts Erfahrenes, nichts was von Leid oder Jubel der Seele zeugen könnte. Nein, seine Gedichte sind, wie er selbst sagt, „gewichtlose Gewebe aus Worten“. Wortkunst ist ihm alles. „Eine neue und kühne Verbindung von Worten ist das wundervollste Geschenk für die Seele und nicht geringer als ein Standbild des Knaben Antinous oder eine grosse gewölbte Pforte.“ So schrieb er einmal. Ich habe die Empfindung, als sei hier die Erwähnung des Antinous für Hofmannsthals Kunst bedeutungsvoll. Ihre Schönheit hat etwas knabenhaft Liebliches; sie ist wie der Sopranggesang der Knaben im Dome . . . .

„Die Worte sind alles!“ sagt Hofmannsthal. Und seine Verse sind ihm wie Schalen, geformt aus verschiedenem Edelmetall und Edelgestein. Und aus der Höhe der Reflexion lässt er Worte wie schimmernde Kugeln in die Schalen fallen. Sie tönen und klingen wieder und das Licht huscht und tanzt über die prunkenden Gefässe von Gold und Silber, Onyx und

und Chrysopras, Kristall und Carneol. Ein reizvolles Spiel, das den narcisshaften Spieler selbst am meisten ergötzt — aber nichts anderes als ein Spiel.

Hofmannsthal versteht es wundervoll, seine Schalen zu formen, die Kugeln zu glätten, ihren Rhythmus zu regeln. Seine Geschicklichkeit ist die des Jongleurs. Ja, das ist es: Jongleurkunst, Artistenkunst bietet er uns — und tut dies oft in feiner und anmutiger Form. Auch mit bunten Schleiern weiss er zu spielen und mit farbigen Lichtern. Seine Verse schmiegen sich ineinander wie die Gewänder der Loie Fuller. Wer bestimmt aber den Farbenwechsel, mit welcher magischen Lampe beleuchtet er seine Bühne? Die Laune ist seine Laterna magica.

„Ist nicht die ganze, ewige Natur
Nur ein Symbol für unsrer Seele Launen?"

Es ist nichts Festes in ihm, von jedem Augenblick lässt er sich willig treiben, wie changierende Seide ist seine Stimmung. Was aber diese Stimmung, was seine Laune vor allem bestimmt, ist die Lektüre. Er hat viel gelesen und man merkt, was er gelesen hat: einmal war es Amiel, einmal Verlaine, Mallarmé, Swinburne, dann wieder Jean Paul oder Kleist. Dann wieder d'Annunzio, Maeterlinck oder Wilde. Nicht umsonst hat Stefan George, heute der Oberpriester der kleinen Gemeinde, die in Hofmannsthal einen grossen Dichter sieht, und mit dem jungen Wiener in Kunstanschauung und Kunstbetätigung innigst verwandt auf Jean Paul ein Loblied gesungen. Dem ganzen Kreise dieser Bildungspoeten, denn das sind Stefan George und Hofmannsthal in erster Linie, steht er nahe. Die Vermischung von Satire, Idyll und Elegie, die Flucht vor der Welt teilen sie mit ihm. Leider haben sie zur Satire nur den Ansatz des Willens. Und Jean Paul war ein ursprüngliches, persönliches Talent und das ist weder George noch Hofmannsthal. Hofmannsthal besitzt vielerlei Talente, nur nicht — das Talent der Persönlichkeit. Darüber soll Manier hinwegtäuschen. Darum die nimmermüde Lust, sich in Kostüm zu stecken, als ob mit dem Kostüm Persönlichkeit erworben werden könnte. Wenn Hofmannsthal in die Renaissance taucht oder in das Venedig des 18. Jahrhunderts, wenn er Rokoko spielt oder nach Persien wandert — die Lust am Kostüm bestimmt seinen Weg.

Denn ein Maskenscherz ist ihm alles, vom ernsten Antlitz des wirklichen Lebens wendet er sich mit fast infantiler Scheu. Über die Oberflächen der Dinge gleitet sein Geist dahin. Er will nicht in die Tiefe gehen, „Ergründen macht Empfinden unerträglich," er will nicht den Motiven der Erscheinungen nachforschen, nicht die Brücken schlagen zwischen dem, was war, und dem, was ist. „Das Gestern lügt und nur das Heut ist wahr." Das ist die etwas altkluge Moral seines „Gestern" gewesen und das ist seine Philosophie geblieben. Die Sehnsucht, der Weltschmerz, die Müdigkeit, wahrscheinlich auch die Erotik, die durch seine Verse sickert, sind unecht, angelesen, nicht aus Erlebnis und Erfahrung geboren. Es sind Posen einer sich aristokratisch gebenden Seele. Sie haben Affektationswert.

Hofmannsthal versuchte sich zuerst in mancherlei dramatischen Spielen: „Der weisse Fächer", „Der Tor und der Tod", „Der Tod des Tizian", „Der Abenteurer und die Sängerin", „Die Hochzeit der Sobeide". Man pries die formale Schönheit dieser Sachen. Ihre Sprache singt und klingt, ist überreich an Bildern, die nur leider allzuoft gesucht und preziös sind. Was aber den Versen fehlt, ist die Prägnanz. Sie haben keine Spitze, keine Schärfe, keine Schwere, vor allem keine Plastik. Das zur unerträglichen Manier gewordene ewige Enjambement nimmt ihnen alle Schlagkraft. Sie irisieren statt zu leuchten, sie verfliessen, sind gestaltlos und haltlos. Die Gedanken verschwimmen zwischen den Worten. Wie die französischen Parnassiens, sucht Hofmannsthal vor allem das seltene Eigenschaftswort. Er hat den Kultus des Adjektivs. Seine Sprache ist von Adjektiven durchsät wie mit funkelnden Steinen. Aber die Führung von Hauptwort zu Hauptwort fehlt. Der Dichter fasst den Leser nicht mit scharfem Griff, um ihn die Gänge durch seine Gärten zu führen. Er lässt ihn lässig mitten zwischen den Beeten stehen, es ihm anheimstellend, sich zurecht zu finden. Auch darin liegt etwas wie aristokratische Verachtung des Lesers oder Hörers. Es ist, als scheute die sorgsam gepflegte vornehme Hand des Dichters die Berührung mit der Hand des Empfängers. Der aber will nun einmal bei der Hand gefasst sein. Und mehr noch als der Leser vom Buche verlangt dies der Hörer vom Drama.

Alles wirklich Dramatische geht Hofmannsthal ab. Die Psychologie seiner Figuren ist unmöglich. Die Handlungen hängen nur schattenhaft zusammen. Alles schwebt ungewiss zwischen Traum und Wirklichkeit. Von dramatischer Komposition und Konzentration keine Spur. Die Menschen scheinen mir, als wären sie „eines Spiegelbildes Spiegelbilder“. Hofmannsthal schrieb einmal von Skizzen Stucks: „Das ist ungefähr wie Feuilletonschreiben; es gibt dem Geist ein verblüffendes und unwahres Verhältnis zu den Dingen des Lebens, ein Verhältnis voll Koketterie, voll Pointen und Antithesen, voll ironischer Frühreife, voll altkluger Skepsis, im tiefsten unwahr und unsäglich verführerisch.“ Diese Worte passen auf Hofmannsthal, als wären sie auf ihn selbst gemünzt.



Josef Kainz als Casanova
(„Der Abenteurer und die Sängerin“)
Nach einer Photographie von W. Höffert, Berlin

Einmal reizte ihn die Gestalt des Casanova. („Der Abenteurer und die Sängerin.“) Liebesabenteuer, verschleierte Damen, Gondeln, Maskierte, Degenklirren, Spieltische, auf denen Dukaten rollen, Mondschein über den Lagunen, etwas Sentimentalität à la Sterne waren die Schlagworte, die ihm in der Seele klangen. Und von Wort zu Wort, nicht etwa von Mensch zu Mensch geht die Handlung. Sie irrt ziel- und planlos umher, bis sie ein zufälliges Ende findet. Die Gestalten treten plötzlich aus dem Dunkel hervor, tauchen in ungewisses Dämmerlicht und verschwinden dann wieder im Dunkel. Schatten, die vor farbigen Wänden vorüberhuschen. Die Menschen epilogisieren über ihre Gefühle. Ihr Reichtum an schönen Worten blendet, aber es sind doch nur Worte, nichts als Worte.



Gertrud Eysoldt Lucie Höflich

Elektra am „Kleinen Theater“
Photographie von Zander u. Labisch


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA



Gertrud Eysoldt als Elektra
Nach einer Photographie von A. Hertwig

Nachdem der kluge Hofmannsthal aus seinen Bühnenversuchen gelernt hatte, wie sehr ihm die Kunst, ein Drama zu bauen, abgehe, betrat er einen neuen Weg. Er nahm eine fertige Handlung eines fertigen Stückes und goss Wortkaskaden über die Charaktere. Dadurch erschienen sie in seltsamem neuen Lichte. So entstand „Elektra“. Offenbar weniger angeregt durch Sophokles als durch Wildes „Salome“, wie Gertrud Eysoldt sie gespielt hatte. Ach ja, eines Spiegelbildes Spiegelbilder! Was in Hofmannsthals Elektra so merkwürdig berührte, war eben der hysterisch perverse Schimmer, der über der Mädchengestalt der Heldin lag. Lichteffekte des Wortes. Beleuchtungskunststücke. Die alte Tragödie war in Stimmung getaucht, wie die moderne Regie sie meistert und über die Kyklopenwände des Palastes tanzten sonderbare Lichter.



Rosa Bertens als Klytämnestra
Nach einer Photographie von Becker u. Maass

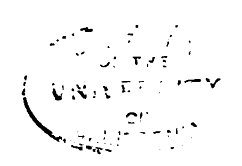
Das war das Neuartige, Befremdliche, Aufregende. Und Fräulein Eysoldt, nicht Hugo von Hofmannsthal, verhexte die Hörer.

Hofmannsthals Kunst ist ein Genuss für Überreife. Es ist Artistenvirtuosität. Aber auch dort, wo sie scheinbar lüstern pervers in Tiefen schaut, bleibt sie äusserlich, bleibt am Worte hängen. Hofmannsthals Kunst ist kein Erstling einer kommenden Zeit, sie ist der letzte degenerierte Ausläufer einer zu



Rosa Bertens — Gertrud Eysoldt

Elektra am „Kleinen Theater“
Photographie von Zander u. Labisch



Ende gehenden Kunstperiode, ein Zersetzungsprodukt einer dekadenten bourgeoisen Gesellschaft. Sie ist Pose durch und durch, nichts als Manier, als Künstelei, als herablassendes Spiel eines sich ungemein aristokratisch Dünkenden. Alle Naivetät geht ihr ab und so schliesst sie auch alles naive Geniessen aus. Sie liegt fern ab von der Strasse der Weisen und der Suchenden und der Wahrheitgeweihten. Diese heilige Strasse führt direkt vom Leben in die Kunst. Hofmannsthals Kunst hat aber mit dem Leben nichts zu schaffen. Sie ist wurzellos. Sie ist keine echte, der Erde entsprossene Blüte, sie ist eine Blume aus Seide. Sie schimmert in seltsamen Farben, aber sie duftet nicht, und wenn man näher kommt, erkennt man traurig seinen Irrtum.

Die Wiener Kunst wohnt nicht in einem verstiegenen aristokratischen Nebelheim, sondern steht fest auf guter Erde. Realistische Lebensbetrachtung ist das für den bodenständigen Wiener Poeten Charakteristische. Von Abraham a Santa Clara angefangen, war der Realismus das eigentliche Element der Wiener Dichter. Und ihre Sonderart zeigten sie in der idealen Verklärung des realistisch Erfassten und Erschauten. Ein solcher Real-Idealist war Grillparzer und ein solcher ist heute bei allem Abstand an Bedeutung Arthur Schnitzler.

Der Dramatiker Arthur Schnitzler ist vor allem Lyriker. Seine lyrische Kraft — Kraft der Empfindung, Tiefe des Gefühls — hebt ihn hoch über die Gruppe der Jung-Wiener, der er sozusagen gesellschaftlich in seinen Anfängen angehörte. Das Heimliche und Liebliche, die sanfte und schwermütige Passivität, die verträumte Resignation, die die eigene Poesie der Wienerstadt ausmacht, fand in ihm ihren Dichter. Ein sentimentales Sichgehenlassen kennzeichnet unser Volkslied. Trotz und Auflehnung, Sturm und Drang sind dem echten Wiener Volkssänger fremd. Und so vermissen wir auch bei Schnitzler Bewegung und Kampf, Verschlingung und Entwirrung der Ereignisse, mit einem Wort: die Tat. Man hat sogar die Empfindung, als wäre ihm die Tat, das heisst die starke Betätigung des Willens etwas Antipathisches, etwas, dem er lieber aus dem Wege geht. Er lässt sich von Gefühlen und Ereignissen tragen, er kämpft nicht gegen sie, er entlockt der Passivität die besten Töne seiner Poesie.

Schnitzler hat, seitdem er schafft, unaufhörlich an seinem Talente gearbeitet. Sein Stoffgebiet aber, seine Weltanschauung, seine Vorliebe für gewisse Menschen und Thesen, seine Antipathien und Sympathien sind die gleichen geblieben. Er hat seine Kunst nicht erweitert, wohl aber hat er sie vertieft; er hat nicht neue Kreise gezogen, ist aber in seinem Kreise ge-



Arthur Schnitzler
Nach einer Photographie von J. Löwy

wachsen und gross geworden. Er hat auch seine Fehler beibehalten, so die nachlässige Schreibart, die wenig klingende Sprache.

Seine Weltanschauung! Besser wäre, ich sagte seine Frauenanschauung. Denn im Grunde ist Schnitzler ein Erotiker, und seine Welt ist das Weib. Aber er ist ein kalter Erotiker. Seine Liebe hat scharfe, kalte Augen. Seine Liebe

ist sehr klug und sehr verständig. Sie geht niemals mit ihm durch. Die Tollheit ist ihm fremd. Vielleicht fehlt ihm also das Beste und Köstlichste. Denn die Narren der Liebe sind die einzig Weisen der Liebe.

Und weil Schnitzler so klug ist, ist er grausam. Jeder, der die Frauen durchschaut oder zu durchschauen glaubt, meint, er müsse grausam sein. Leider sagen das auch die Frauen, die uns Männer zu kennen glauben. Und gerade, was Grausamkeit betrifft, sind wir alle armselige Stümper im Vergleiche zum schwachen Geschlecht. Unsere Grausamkeit ist roh, ist schwerfällig, ist die Grausamkeit der Keule, des Schwertes, im besten Falle des Messers. Die Grausamkeit des Weibes ist die Kunst des feinen Giftes, ist die Zauberei des Blickes, die Magie des Unfassbaren. Der Hexerich kann vor der Hexe nicht bestehen. Aber die feminine Note, die bei Schnitzler so charakteristisch ist, nimmt seiner Grausamkeit alles Harte und Brutale. Das Weib geht bei ihm im Manne zugrunde, aber der Mann geht über das Weib hinweg. Und seltsamerweise ist es dabei trotzdem immer das Weib, das die schwachen, willenlosen Männer Schnitzlers an Kraft des Gefühles und des Lebens übertrifft. In Schnitzlers Grausamkeit mischt sich ein Tropfen Verachtung. Und das macht ihn traurig. Dass er auch immer ein klein wenig verachten muss, was er liebt, lockt ihm die Träne ins Auge. Dieser blinkende Tropfen ist echt, ist das Juwel seiner Poesie. Bedeutet ihm die Frau die Welt, so bedeutet diese Träne seinen Weltschmerz. Und dieser sanfte melancholische Schmerz mit der leisen Selbstverspottung, die mittönt, gibt seinen Werken das Gepräge.

Der Wiener Boden gab Schnitzler die Modelle. Aber so wienerisch echt die Sentimentalität und der leichte Sinn seiner Figuren sind — Leichtsinn und philosophische Gedankenschwere steht in ihnen oft hart nebeneinander — ein Charakteristisches des Wienertums, die Fröhlichkeit, die Kunst, der Sorge zu entlaufen, fehlt ihm gänzlich. Er kennt die Sorge des Lebens nur, soweit das Leben die Liebe ist. Ich möchte sagen, er kennt nur die erotische Sorge. Aber er kämpft nicht gegen sie, ringt nicht mit ihr, und wenn sie ihm auf der Schulter sitzt, macht er keinen Versuch, sie abzuwerfen. Ja, im Anschauen dieser Sorge um ein Geliebtes findet er seine

besten Töne. Er starrt der Liebessorge ins Gesicht; Wissen oder Nichtwissen nennt sie sich zumeist. Er will ihre Medusenzüge entziffern, als stünde in ihnen das Geheimnis des ganzen Lebens geschrieben.

Schnitzler hat eine gewisse Vorliebe für das Mystische. Die Rätsel des Todes locken ihn. Er sucht sie zu verstehen. In diesem Drange fand er das gute Wort: „Jedes Wesen ist in Wahrheit erst dann tot, wenn auch alle die gestorben sind, die es gekannt haben." Den Wegen geht er nach, die aus dem Licht ins Reich der Schatten führen. Aber er bleibt immer in seinem Kreise, bleibt auch in diesen Problemen immer der Erotiker. Das Reich der Schatten! Das Ungewusste! Das hinter Schleiern! Davor steht er in seinen Träumen. Und die Schatten, das Ungewusste, das Verschleierte im Leben des Alltags, der Tod unserer Gefühle, unserer Stimmungen, unseres Willens, der Tod der Stunden und der Tage, das Sterben in uns, das ist es, was seine Poetenseele erfüllt. Am reifsten und schönsten kam die Weisheit der Melancholie in seinem dramatisch schwächsten Werk, im „Einsamen Weg", zur Geltung. Sein erster grosser Erfolg, der auch unstreitig bis heute sein grösster geblieben ist, war die „Liebelei". Es ist das für ihn typische Stück geblieben.

Fritz Lobheimer hat ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau und eine Liebelei mit einem kleinen Mädchen, Christine Weiring, der Tochter eines Musikers. Für Fritz ist Liebe wie Liebelei nur ein Spiel. Aber es geht tragisch aus. Der betrogene Ehemann schiesst ihn im Duell über den Haufen. Christine hat die Liebelei mit echter Liebe erwidert; der Tod des Geliebten, die entsetzliche Gewissheit, dass er für eine andere gefallen ist, dass sie ihm nichts gewesen ist als der Zeitvertreib verträumter Stunden, schmettert sie zu Boden. In dem Aufschrei ihres misshandelten Gefühls, in dem Augenblick, wo ihre wirkliche Liebe vor dem Grabe der Liebelei steht, hat Schnitzler zum ersten Male den grossen Ton des Herzens gefunden. Schnitzler schuf in der Christine eine Figur der Weltliteratur.

In allen seinen anderen Werken kommt diese Figur in mancherlei Varianten wieder vor. So um nur ein Beispiel zu nehmen, im „Vermächtnis".

Ein junger Mensch, der Sohn des Professors und Abgeordneten Losatti, stürzt bei einem Spazierritt im Prater vom Pferde. Er wird sterbend nach Hause gebracht. In seiner Todesstunde vertraut er den Eltern sein Geheimnis an: er hat eine Geliebte und ist Vater eines Kindes. Sein Vermächtnis ist die Bitte, die Eltern möchten Mutter und Kind zu sich nehmen. Er stirbt und sein Wille wird erfüllt. Aber Toni und ihr Kind finden ein kaltes Heim. Die Liebe, die man ihnen entgegenbringt, ist künstlich. Zwei Welten stossen aneinander, zwischen denen es keine Brücke gibt: die bürgerliche Welt der Losattis einerseits — die Welt des „süssen Mädels" und — fast hätte ich gesagt — der freien Liebe andererseits! Aber das ist keine freie Liebe, die Hugo und Toni verband; das ist im Grunde genommen ein recht bürgerliches Verhältnis, dem alles Revolutionäre, das in dem Begriff der freien Liebe steckt, gründlich abgeht. Schnitzler's Vorstadtmädel — heisse es nun Christine oder Toni — ist ein sanftes, sentimentales, liebevolles Geschöpf, dem jede Auflehnung gegen Menschen und Schicksal fremd ist. Eine Resignation liegt über ihrem Leben. Der Geliebte ist ihr Gott, ist ihr Alles. Aber eine Vermischung der Gedanken findet nicht statt. Er und sie lieben einander und bleiben einander doch seltsam fremd. Es steckt etwas Rührendes in der Unterwürfigkeit des Mädels dem Geliebten gegenüber, es steckt eine das Weib eigentlich doch verachtende, sie im Unglück gütig bemitleidende Philosophie in der Liebe des egoistischen Mannes. Wir können dies bei Schnitzler immer wieder konstatieren: seine Erotik erhebt das Weib nicht! Seine Lebensweisheit bringt ihr keine Befreiung. Dass der Liebe seiner Menschen das Revolutionäre abgeht, nimmt seinen Stoffen die Grösse und — die Tiefe! Schnitzler ist ein sentimentaler Liebhaber des Lebens. Die Träumerei eines fliederdurchduftenden Sommerabends liegt über dem, was er ersinnt. Ein mildes Dämmerlicht umfliesst seine Menschen und nimmt den Konturen die Härte. Seine Werke sind Pastelle. Und er weiss mit dem Wischer umzugehen und aus verschwimmenden Farben Effekte zu locken. Am liebsten zeigt er uns auch die Liebe im Dämmerlichte. Wir erfahren wenig von der Liebe Hugos zu Toni. Aber nun sehen wir Toni und ihr Kind im Hause der Losatti. Wie

eine Wolke lastet das Dasein des armen Mädchens über der sittsamen Familie. Eigentlich duldet man sie bloss des Kindes wegen und als dieses stirbt, jagt man sie grausam aus dem Hause — in den Tod. Das Schicksal Christinens ist auch das Schicksal Tonis.

Vortrefflich sind alle Menschen gezeichnet, ausserordentlich ist die Luft des Milieus wiedergegeben. Und trotz der virtuosen, raffinierten Technik der Details krankt das Stück unheilbar an technischen Fehlern der Komposition. Der Parallelismus der Aktschlüsse nimmt diesen ihre Wirkung: am Ende des ersten Aktes stirbt Hugo, am Ende des zweiten das Kind, am Ende des dritten geht Toni in einen ungewissen Tod. Wie bei einem guten Bilde müssen auch in einem Stücke die Linien der Handlung konvergierend laufen. Im „Vermächtnis" laufen die Linien divergierend aus dem Bilde heraus. Jeder Akt hat seinen eigenen Mittelpunkt und das Stück hat keinen. Der Dichter holt dreimal tief Atem — aber er sagt uns nichts. Das schöne Wort von Hugos Schwester, dass unmöglich Sünde sein könne, was einen guten Mann glücklich gemacht, ist ein treffliches Aperçu. Aber um seinetwillen wurde das Stück nicht geschrieben, noch gedacht. Es ist eine enge Welt, in die der Dichter uns führt und den Blick in die Weite versagt er uns. Sein Stück hat den Fehler aller negativen Dramen. Ich verstehe darunter jene Dramen, deren Handlung darin besteht, dass etwas n i c h t geschieht. Toni wird von der Familie, dem Vermächtnts des Sterbenden entgegen, nicht resorbiert. Und den negativen Dramen geht es wie den passiven Menschen, die darin spielen — sie rühren uns vielleicht, aber sie ergreifen uns nicht, wir sind traurig ob ihres Schicksals, aber die tragische Stimmung bleibt aus. Denn zur Tragik gehört Kampf, gehört Empörung, gehört Aktion im besten Sinne des Wortes. Jede Tragik bejaht das Leben und wenn das Leben auch darin zugrunde geht.

Man kann Schnitzlers Dramen in drei Gruppen einteilen. Da ist die Gruppe der bürgerlichen Dramen (Märchen, Liebelei, Freiwild, Vermächtnis, Einsamer Weg), mit ihrem mehr oder minder starken Zuge zur Novelle, mit ihrer Gefühlsstimmung und Reflexionslyrik. In ihrem Grunde, wie im Grunde aller Schnitzlerschen Dramen, liegen die Keime der Tragikomödie.

Die zweite Gruppe sind die Einakter. In der Szene, die nichts ist wie ein Dialog, ist Schnitzler heute ein unerreichter Meister. Er hat von den Franzosen und von Ibsen gelernt. (Ibsenisch ist übrigens die typische Schuld der Schnitzlerschen Helden, „das Liebesleben in anderen zu morden.") Die Anatol-Gespräche und der „Reigen" behandeln Physiologie und Psychologie der Liebe. Im „Anatol" behält die Skepsis und die Ironie Recht, im „Reigen" schlingen sich Tragik und Komik unentwirrbar ineinander. Der Reigen ist wie ein neckisches Gegenspiel zu den einst so beliebten Totentänzen. Eine Reihe von Liebestänzen ist es. Paar dreht sich um Paar und alles wirbelt um die grosse Flamme, an der sich seit Anbeginn der Zeiten die Menschheit wärmt, die allen Entwicklungswegen leuchtet, die Nächte erhellt und lockend immer wieder Opfer heranzieht, die in ihr verbrennen. Altarfeuer und zehrender Brand, Leuchtturm im Ozean des Lebens, wütende Feuersbrunst, die keine Schonung kennt, Irrlicht und Herdfeuer, das alles ist die Liebe. Man könnte sie den Sinn und die Weisheit des Lebens nennen und man irrt auch nicht, wenn man sie Narrheit und Unsinn schilt. Alle, die sie segnen, haben Recht, und alle, die ihr fluchen, nicht minder. Sie ist die Quelle aller Tragik, und dabei zugleich das Komischeste, was es gibt. Sie ist göttlich und teuflisch, himmlisch und gemein, sie verkörpert das Tier im Menschen und sie erhebt ihn über die Erde. Weit über die Erde hebt sie den Menschen empor auf blauen, leuchtenden Flügeln, deren Spitzen getaucht sind in Himmelsgluten und sie stürzt ihn herab in Kot und Schmutz. Unser ganzes Leben dreht sich um den einen Punkt, aus dem der Menschheit, nicht nur der Frauen Weh und Ach, so tausendfach nach Goethes Rezept zu kurieren ist. Aber es schickt sich nicht, von diesem Punkte laut zu reden. Schnitzler hatte nun die Frechheit, das zu tun. In den Dialogen des „Anatol" und im „Reigen" stecken lauter Dramen in nuce. So lag denn Schnitzler der Einakter der dramatischen Form besonders gut. Er hat zwei Einakterreihen geschrieben. Die erste umfasst „Die Gefährtin", „Paracelsus" und den „Grünen Kakadu".

„Der grüne Kakadu" ist ein famoses, flottes, keckes Stimmungsbild aus der Revolutionszeit. Farbig und bunt, voll Leben und Bewegung! Die Gegenüberstellung der Schauspieler,

die in der Spelunke Prospères (à la Taverne des forçats des wackeren Papa Lisbonne) Verbrecher spielen und der vornehmen Gesellschaft, die sich da unten billiges Gruseln holen will und nicht minder schauspielert als die Bande Prospères, nur mit dem Unterschiede, dass sie moralisch das ist, was die Komödianten nur mimen, diese Gegenüberstellung ist von blutiger Satire durchtränkt. Ich glaube, das Stück ist Schnitzlers genialster Wurf. Schade, dass die Handlung — Schule Verga! — den Eindruck verdirbt.



Josef Kainz als Paracelsus
Nach einer Photographie von W. Höffert

Die zweite Einakterreihe heisst „Lebendige Stunden". Von den vier Stückchen, die da unter gemeinsamem Titel vereinigt sind, ist eigentlich nur das letzte „Literatur" ein rechtes Theaterstück, ein Akt voll Witz und Humor, anmutig geführt, voll drolliger Menschenbeobachtung, geschickt exponiert, spannend entwickelt, drastisch geschlossen. Die anderen drei Einakter sind eigentlich mehr szenische Feuilletons als kleine Dramen. Ihr gemeinsamer Vorzug ist der ausgezeichnete Dialog, ihr gemeinsamer Nachteil die Unklarheit des Grundgedankens. Es hat ganz den Anschein, als ob — vielleicht, sogar wahrscheinlich unbewusst — Ibsens Epilog „Wenn wir Toten erwachen" den Keim zu diesem Gedanken in des Dichters Seele gelegt hätte. Der Fluch, der auf Bildhauer Rubek lastet, ist, dass er im lebendigen Leben nichts sah als Stoff für seine Kunst. Er hat das Leben missbraucht, um seine Werke daraus zu formen. Was aber wiegt alle Kunst neben der lebendigen Tat? Und so zeigt nun Schnitzler im ersten Einakter einen

egoistischen Dichter, im zweiten einen Maler, für die beide das Leben nur Anlass und Gelegenheit zur Dichtung und Kunst ist. Aber es ist zweifellos, dass der Dichter diesen Menschen nicht Recht gibt, dass auch er sich und uns sagt: „Was wiegt eure Schreiberei gegen eine lebendige Stunde?" Das Leben wird gegen die Kunst ausgespielt — auch in der tragischen Groteske „Die letzten Masken", die im Krankenhause spielt. Aber zum Nachteil des Verständnisses stehen die Pointen dieser Stücke zwischen den Zeilen, und solche Interlinear-Gedanken taugen für die Bühne wenig. Dabei wird, wie in der „Frau mit dem Dolche", ein grosser Apparat aufgewendet, der in keinem Verhältnis zum Gerüst des kleinen Dramas steht. Gerade der Stoff dieses Stückchens aber ist von allen vieren der interessanteste. Die Frau, die ihren Mann betrügt im Rausche einer lebendigen Stunde, dabei doch die Liebe zum Mann im Herzen, die dann erst recht und stärker denn je aufflammt. Und da der Mann den Liebhaber verachtet, und ihn nicht töten will, ist sie es, die ihn tötet. Die Geste aber, mit der sie dies tut, ergreift den Gatten künstlerisch und er eilt, sie rasch in einem Bilde zu verewigen. Dieser Stoff ist in solcher Verkürzung gesehen, dass er sich seelisch und künstlerisch vor uns und in uns nicht ausleben kann. Statt einer lebendigen Stunde gab uns der Dichter bloss einige lebendige Minuten.

Die dritte Gruppe umfasst bis heute nur ein Stück, das Renaissancedrama „Der Schleier der Beatrice". Hier aber erlag der Dichter seinem Stoffe. Aus dem Gewirre der Linien und Details, aus Stimmungen und Reflexionen erwuchs kein Drama. Statt zu wollen, spintisieren die Helden. Und alle dramatische Aktion verschwindet hinter lyrischen Schleiern.

Aber wenn auch Schnitzler nichts mehr schriebe, was an glücklichem Wurf die „Liebelei" erreichte, er wird immer das bleiben, was er heute ist: der Dichter, der Wiens dramatische Kunst um die Jahrhundertwende am persönlichsten vertritt.

Schnitzler, Bahr und Hofmannsthal sind die Hauptvertreter des jungen Wien. Zu diesen drei Dichtern kann man noch zwei hinzuzählen. Mit Felix Salten und Richard Beer-Hofmann bilden sie eine Freundesgruppe. Felix Salten zeigte seine Kunst einstweilen in übermütigen Novellen. „Die

Gedenktafel der Prinzessin Anna“ steht ebenso unter dem Einfluss der italienischen Renaissance-Novellistik wie Hofmannsthals Kunst unter dem Zeichen Verlaines und Mallarmés. Das Novellchen, ein Juwel frecher, graziöser und humorvoller Erotik ist vielleicht ein Gipfelpunkt der ganzen jungwiener Kunst. Die Freude an bunten und hellen Farben, das Künstlerische, nein, das Artistische der Gewandung passt sich hier trefflich der derben realistischen Lebensbetrachtung an, wobei es nicht verschlägt, dass der blaue Himmel Italiens sich über dem phantastischen Spiele wölbt. Es wundert einen ordentlich, dass Salten noch nicht das Stück geschrieben hat, das seinem Talente entspricht. Auch Beer-Hofmann ging von der Novelle aus. Aber nach einem vielversprechenden Erstling schwieg er viele Jahre, bis er jetzt auf einmal mit einem Stücke erschien, dem „Grafen von Charolais“. Sowie Hofmannsthal die „Elektra“ und dann später Otways „Gerettetes Venedig“ umdichtete, so ging Beer-Hofmann von einem alten Stücke aus, der „verhängnisvollen Mitgift“, einem Drama von Philipp Massinger und Nathaniel Field (1632). Der Stoff Beer-Hofmanns ist sonderbar genug. Der alte Graf Charolais, der als Söldnerführer sich grossen Feldherrnruhm erworben, wird von einer Feindeskugel just am Tag des Friedensschlusses getötet. Er hinterlässt seinem Sohne nichts als einen Berg von Schulden, Schulden, die er eigentlich im Dienst des Vaterlandes gemacht, denn er hat mit dem geborgten Geld seine Truppen geworben und bezahlt. Die Gläubiger legen nun, von einem alten Recht Gebrauch machend, Beschlag auf den Leichnam und wollen den Sarg dem Sohne erst nach Bezahlung seiner Schulden zur Bestattung herausgeben. Es kommt zum Prozess und der Sohn bietet den hartherzigen Gläubigern sich selbst zum Ersatz für den Leichnam an. Er will seinen Vater bestatten und dann in den Schuldturm wandern. Und so wunderbar, so rührend offenbart sich seine Kindesliebe, dass der Präsident des Gerichtshofes nicht nur seine Schulden bezahlt, sondern ihm auch seine Tochter zum Weibe gibt. Die Ehe dauert drei Jahre im Glücke. Dann fällt die Gräfin an einen Jugendfreund, der sie liebt und den sie nicht zu lieben glaubt, aber wahrscheinlich im Herzen doch liebt. Der Graf von Charolais entdeckt seine Schmach, tötet den Verführer und jagt die Gräfin durch die

Erkenntnis ihrer Schuld in den Tod. Er verzichtet auf alle Güter, die ihm der Präsident geschenkt und geht arm und elend in die Fremde. Das ist ganz eine jener merkwürdigen Begebenheiten, wie sie die nachshakespearische Dramatik in England so sehr liebt. Aber so mancherlei in dem Stücke vorgeht, so vollgepfropft es mit Bewegung ist, die Handlung, die sich aus innen heraus konsequent entwickelt, fehlt. Die Ereignisse fallen gleichsam von aussen herein in das Leben des Helden. Wir wollen gar nicht davon reden, dass das Stück zwei ganz gesonderte Expositionsakte hat. Der erste Akt exponiert den Grafen Charolais, seinen ersten Kampf mit den Gläubigern um die Leiche, seine Verzweiflung, seine Kindesliebe. Er führt bis zur Gerichtsverhandlung. Der zweite Akt exponiert den Präsidenten, seine Tochter und macht uns mit dem Jugendfreunde Philipp, dem späteren Verführer, bekannt. Auch er führt bis zur Gerichtsverhandlung. Aber die Gerichtsverhandlung, der Höhepunkt des Stückes, geht vorbei, der Präsident verlobt die beiden Menschen, die einander nie gesehen haben, weil er den tiefen Wert des Grafen erkannt hat, und wir wissen immer noch nicht, wohin der Dichter uns führen will, welchen Weg er mit uns geht. Es genügt nicht, uns mit einer Fülle von Ereignissen spannen zu wollen, wir wollen gleich zu Anfang des Stückes wissen, was Ziel und Preis des Kampfes ist. Dieser Kampf ist zuerst der Kampf um die Leiche. Aber dieser Kampf ist in zwei Akten (dem 1. und dem 3.) entschieden. Dann setzt ein ganz neues Stück ein. Und dieses zweite, gleichsam aufgepfropfte Stück, das nicht 3 Akte, sondern höchstens einen Akt zur Exposition brauchte, ist bei aller Banalität des Ehebruchstoffes von tiefer, reifer und reiner Schönheit. Nur schade, dass der Charakter der Frau uns bis zum Ende unklar bleibt. Wir wissen nicht, warum sie fiel. Wir verstehen sie nicht und so bleibt sie uns fremd. Das Sonderbare des ganzen Werkes aber ist, wie ungewöhnlich schön und rund jede Szene an und für sich geführt ist. An Tiefe des Gefühls, an psychologischer Einsicht, an Plastik der Rede, an Wärme des Wortes übertrifft Beer-Hofmann den ganzen Kreis, dem er angehört, bei weitem. Hier fühlen wir endlich ein Herz schlagen, hier nimmt uns endlich ein Gedanke auf seine Schwingen. Dabei ist fortwährend ein un-

gemein malerischer Sinn an der Arbeit. Es gibt Stellen in dem Stücke von einer Farbenwirkung, wie man sie in der ganzen heutigen Dramatik nur wenige findet. Szenen voll Callotscher Stimmungen, Szenen, wo das Leben aus dem Halbdunkel glüht und andere, wo es hinabtaucht in purpurne Nacht. Und wir geniessen in echter Ergriffenheit die Schönheit der einzelnen Szene, auch wenn manchmal die Reden zu breit geraten. Aber die Szenen schliessen sich zu keinem harmonischen Ganzen, nicht einmal die Charaktere, so verblüffend wahr sie in Einzelzügen sind, erscheinen am Schlusse scharf und deutlich. Wir haben den Eindruck, als hätten wir einen bizarren Traum durchlebt und als fehlte uns nun beim Erwachen der Schlüssel zum Geheimnis der Vorgänge.

Diese fünf Dichter, die uns Jungwien verkörpern, entwickelten sich alle unter dem starken Einfluss fremder Meister. Ein Strom, der von aussen Jungwien berührte, es durchdrang, es wandelte und es emportrug, das ist das Kennzeichnende der heutigen Wiener Literatur. Jung-Wien stand unter heftigem fremdländischen Einfluss. Die Starken haben diesen Einfluss von aussen im Wienerischen verarbeitet: sie legierten das Ideal oder besser gesagt das Ideelle aus der Fremde mit Wiener Realismus. Kennzeichnend für alle ist die virtuosenhafte Kunst der Empfänglichkeit, die ausserordentliche Technik der Form und ein gewisses aristokratisches Höhengefühl. Parallel mit der Jungwiener Literatur ging die Jungwiener Kunst, die man mit dem Namen Sezession bezeichnet. Auch hier sehen wir als das entscheidende Moment den Druck von aussen, den Einfluss Englands vor allem. Der englische Stil hat das Wiener Kunstgewerbe revolutioniert. Aber die ganze Bewegung in allen Künsten scheint mir nur ein Übergangsstadium. Nun soll die Heimat verarbeiten, was die Fremde gebracht hat. Und dass unsere Kunst auf allen Wegen zur Heimatkunst strebt, ist unverkennbar.

Man kann die Eindrücke des Auslands in den Parallelerscheinungen unserer dramatischen Kunst genau verfolgen. Der konsequente Naturalismus, Hauptmanns „Weber“-Richtung, trat hervor in Franz Adamus und Julius v. Ludassy. Adamus' „Familie Wawroch“ wurde als Buch weit über Gebühr gepriesen. Ernst v. Wolzogen und Baron Berger standen Pate.

Ja es gab Kritiker, die es gerade heraus sagten, dass „Familie Wawroch“ die österreichischen „Weber“ seien. Die Aufführung brachte einen heillosen Skandal und heute ist das Stück längst und spurlos vergessen. Adamus ist ein phlegmatischer Herr, ein ruhiger, etwas nüchterner Mann, der mit emsiger Sorgfalt ein Streikgemälde gab. Er ist naiv und weltfremd und steht völlig zeitunkundig der gewaltigen sozialistischen Bewegung gegenüber. So trefflich er Boden und Leute kennt — er weiss die Sprache in der vielfarbigsten dialektischen Abstufung zu beherrschen — so genau er um materielles Elend und um Not seiner Figuren Bescheid weiss, von der Macht, die sie treibt, von der gewaltigen Strömung, in die ihr Wollen, ihr Fühlen mündet, weiss er nichts. Er hat zu viel Bücher und zu viel Leitartikel gelesen. Dabei ist er für alles Gelesene ungemein empfänglich. Anzengruber, Zola, Hauptmann haben ihn durchaus beeinflusst und bestimmt. Er ist eine weiche Natur und bei allem Mitleid des Weichen ein Individualist reinsten Wassers, ein unsicherer Schüler Nietzsches und Stirners. Er ist ein Heroenverehrer und Verächter des Herdenvolkes. Sein Held ist ein reiner Herrenmensch. Aber Adamus weiss nur mit dem



Julius v. Ludassy
Nach einer Photographie von J. Löwy

Detail fertig zu werden. Er kann eine Szene komponieren, aber kein Drama. Ihm fehlt die dramatische Kürze, die Prägnanz, die Schlagkraft der Konzentration. Das Nebeneinander der vielen Episoden ermüdet und zerstreut. Und dabei begeht er noch den fundamentalen Fehler, unparteiisch sein zu wollen; er verschweigt uns sein persönliches Gefühl. Und wir haben ja immer betont, dass es keine objektive Dichtung gibt. Unparteiisch mag eine Berichterstattung sein, aber kein Kunstwerk. Adamus fehlt zum Dramatiker der dramatische Atem, das Temperament. Beides besitzt in starkem Masse Julius von Ludassy.

Ludassys „Letzter Knopf“ ist vom gleichen Stamme wie Hauptmanns Erstlinge. Es ist ein nacktes, wahres, grausames Stück Leben, blutend aus der Wirklichkeit herausgerissen und auf die Bühne geworfen. Ein Milieu der Not, des Hungers, des Elends. Ein armer Teufel von Knopfdrechsler, siech, arbeitslos, das jammervolle Objekt einer Ausbeuterbande. Seine Konkubine, sein sterbendes Kind. Der Zins kann nicht gezahlt werden. Delogierung droht. Das Mädel ist ein frisches Geschöpf, das allen Männern gefällt, vor allem dem Gesellen Leopold, einem braven, aber beschränkten Burschen, der eigentlich selbst gar nicht weiss, wie sehr er die Meisterin liebt in unbewusster, platonischer Anbetung. Der Hausherr ist ein Fragner, ein brutaler, stiernackiger Geselle von jener „Gemütlichkeit“, die den Wiener Fiakern, Fleischhauern etc. den reschen Ton gibt. Herr Kaltenböck hat mit Tini ein leichtes Spiel: es ist kein Geld im Hause den Doktor zu bezahlen, dem Kinde Pflege zu geben. Kaltenböck verspricht gar, das Kind „auf den Zahlstock“ zu bringen. Und dann spekuliert er gemein und richtig auf des Mädels unbefriedigte Geschlechtlichkeit. Einen Liebhaber, wie den „Spitalbajazzo“, den Knopfdrechsler Merzinger auszustechen, fällt ihm nicht schwer. Er hat seinen Willen . . . Merzinger schöpft bald Verdacht. Er lockt Kaltenböck in eine Falle. Er stellt sich so, als wüsste er von allem — und als sei es ihm recht, als begriffe er ganz gut, dass seine Tini nun einem andern gehöre. Sowie er aber den täppischen Kaltenböck in der Falle hat, da wirft er die Maske ab und zückt das Messer gegen ihn. Der Starke ist rasch des Schwachen Herr: ein kurzes Ringen,

Merzinger wird mit einem Ruck in den Winkel geschleudert und der Sieger packt abermals seine Beute. Dieses „abermals“ ist auf der Bühne von einer Kühnheit, die alles, was ich an starken Stücken gesehen habe, überbietet . . . . . Merzinger erkennt seine elende Schwäche. Aber Rache will, Rache muss er haben. Er findet ein Werkzeug an seinem Gesellen. Der Othello wandelt sich zum Jago, er stachelt, er hetzt, er schreit ihn auf. Und Leopold sticht den Fragner nieder. Dann aber, als die Leute kommen, finden sie das blutige Messer in Merzingers Hand. Und mit Merzingers Worten: „I hab's tan, Leutl'n, i allani!“ schliesst das Stück.

Das ist ein Drama der Animalität. Der Dichter zeigt uns in jedem seiner Menschen das heimliche Tier, und er lässt diese Tiere gegen einander los: ein wahres, aber entsetzliches Schauspiel. Der gesittete Mensch liebt es nicht, an die Bestie, die in ihm schlummert, erinnert zu werden. Ludassy erinnert aber so nachdrücklich, so bohrend, so unablässig, dass der gesittete Mensch im Zuschauerraum die Geduld verliert und sich wehrt. Ein solches „De te fabula narratur“ muss ihn entrüsten. Er empört sich gegen die Zumutung der Einfühlung.

Ludassy zeigt sich in seinem Drama als starker Bühnenplastiker. Er hat die Kraft der Anschaulichkeit. Mit einer staunenswerten Ökonomie ist das Drama gebaut, mit unerbittlicher Logik sitzt Szene an Szene. Man fühlt aus jeder Szene heraus: der Mann ist zum Dramatiker geboren. Aber mehr als eine sehr starke Talentprobe ist uns dieses Machtstück nicht. Es krankt an seiner Schwärze. Es ist nur Kehrseite. Die Brutalität des Lebens ist kein Freibrief für die Brutalität in der Kunst.

Freilich, Ludassy wollte mehr als ein Abbild eines elenden Vorganges geben. Er hatte auch gedanklich, symbolische Absichten: er wollte die Ausbeutung der „Enterbten“ — wie das vielgebrauchte Schlagwort lautet — durch das Kapital an einem krassen Beispiel zeigen. Merzinger sagt von Kaltenböck: „Er hat unser Geld und unser G'sund und unser Kraft und 's Weibsbild hat er a.“ Wehe den Besiegten! Aber die Absichten des Verfassers, das Typische herauszuheben, blieben im Stoffe stecken, die allgemeine Wahrheit sehen wir nicht, weil der krasse Einzelfall unseren Augen wehetut.

Dieselben Mängel, dieselben Vorzüge wie das Knopfdrechslerstück „Der letzte Knopf“ hat der „Goldene Boden“, ein Schneiderstück. Ludassys Stücke wirkten durch Echtheit der Sprache, durch die gute Charakteristik, wirkten durch die ihm eigentümliche Art der sozialen Anklage mittelst der Ironie, und sie wirkten am schwächsten eben durch das, was den Effekt zu verbürgen schien: die Krassheit der Vorgänge.



Felix Dörmann
Nach einer Grisaille von Wichera

Ludassy hat wie alle Modernen und alle jung-wiener Dichter auch sein romantisches Stück geschrieben: „Der Sonnenstaat.“ Ein utopisches Drama; aber seine Kraft liegt weit mehr im Dialektstück, als im luftigen Spiel.

Das Milieustück fand in Wien vielseitige Pflege. Es herrschte jahrelang unumschränkt. Wenn Ludassy so spät zu Worte kam, so war nur die Zensur daran schuld, die seine Stücke so lange zurückgehalten hatte. Das Milieu der jungen Leute, das Caféhaus, die Wiener Bohème schilderten Felix Dörmann und Leo Hirschfeld. Dörmann ist ein guter Kenner und geschickter Zeichner der losen Gesellschaft, in der seine Figuren sich bewegen. Er ist ein Spezialist der wienerischen Liederlichkeit. Er hat auch sozusagen den Humor der Zote und eine kecke Art, über die Dummheiten der Erotik zu lachen und lachen zu machen. Aber es fehlt ihm der richtige Standpunkt, die richtige Perspektive. Das führt zu Miss-

verständnissen und verstimmt. Man kann den Autor von seinem Stoffe nicht getrennt sehen, man sieht ihn nicht über dem Stücke, man hört ihn nicht den Epilog sprechen. Und jedes gute Stück hat einen Epilog, der auf der Bühne nicht gesprochen wird, aber dessen Worte in der Seele oder dem Herzen des Dichters der Zuschauer auf dem Nachhauseweg in seiner eigenen Seele, in seinem eigenen Herzen hört. Solch ein dichterischer Nach- und Ausklang fehlt bei Dörmann. Er begann keck und gut mit den „Ledigen Leuten“ und den „Krannerbuben“. Dann aber scheint er sich in Experimenten verirrt zu haben. Sein romantisches Stück „Der Herr von Abadessa“ ist eine dreiaktige Ballade nach Böcklinschen Motiven, aber bei allem Schwung und Feuer der Verse ist es doch in seinen Voraussetzungen und in seiner Durchführung gar zu naiv. Leo Hirschfeld übertrug in seinem als Milieuschilderung recht gelungenen Erstling „Die Lumpen“ die typische Gestalt des willenskranken Helden, wie er im letzten Jahrzehnt in der Jung-Berliner Dramatik spukte, ins Wienerische. Freilich stecken noch gar zu viel unreife Phrasen in dem Stück und heute kommen sie einem sehr arg verstaubt vor, die grossen Worte von gestern!



Leo Hirschfeld
Nach einer Zeichnung von Scharlach

Heimatkunst gab auch Philipp Langmann, der mit Dörmann und Hirschfeld ein Geschick teilt: dem ersten Wurf folgte mit gleichem Glücke kein zweiter. „Bartel Turaser“ war ein markiges Drama und sicherte seinem Dichter die Stellung. Aber Langmanns grosses Talent ist eingesprengt in



Matkowsky Rosa Poppe

„Der Herr von Abadessa“ am Berliner Kgl. Schauspielhaus
Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

taubem Gestein. Manchmal blitzt die Ader in hellem Glanz; manchmal zeigt sich nur Schutt und Geröll. Er selbst aber weiss nie, was er gerade fördert. Ihm fehlt die Selbstzucht, die Kraft der Wahl, ihm fehlt die starke Führung, das Wegbewusstsein. Seine Kunst hat etwas Zufälliges an sich. Er arbeitet mit redlichstem Eifer, mit angestrengtem Fleisse und

er weiss eigentlich nicht um welches Zieles willen, im Dienste welcher Ideen.

Alle seine Vorzüge und alle seine Mängel vereinigte Langmann in seinem zweiteiligen Drama „Die Herzmarke“. Sehr treffend hat einmal Alfred Klaar bemerkt, dass so wie „Bartel Turaser“ sich in die Mitte zwischen Hauptmann und Anzengruber stellt, dieses Stück eine ähnliche Zwischenstellung zwischen Björnson und Ibsen versucht. Die Ähnlichkeit in der Komposition mit „Über unsere Kraft“ ist unverkennbar. Aber der Aufbau ist ebenso wirr wie der Gedankengang konfus. Dabei sind einzelne Szenen ebenso meisterhaft wie einzelne Gedanken tief und schön sind. Aber die Szenen geben keine konsequente verständliche Handlung und die schönen Gedanken geben zusammen keine „Idee“. Die Symbolik des Stückes nimmt gewaltige Ansätze, um immer wieder zu versinken. Der Versuch, modernes Gegenwartsleben zu stilisieren, glückt eben so oft als er misslingt. Langmann fuhr mit gar zuviel Pferden aus. Die Zügel verwirren sich und schliesslich liegt der Wagen, d. h. das Drama, in einem tiefen, dunkeln Graben. Was wollte Langmann nicht alles? Da ist der rücksichtslose Held, der grosse Fabrikant, der alles sein eigen nennen will und der über



Philipp Langmann
Nach einem Gemälde

Leichen zu seinem Ziele vordringt. Er tut alles für seinen Sohn, zu dem er eigentlich kein Verhältnis hat. Und wie Vater und Sohn sich endlich finden, wie der Vater seinen grossen Triumph erficht und die ersehnte Höhe erklimmt, da verunglückt der Sohn. Aber das ist nur ein Teilchen der Handlung, wo schliesslich alles, selbst das Gewichtigste zur Episode wird und im allgemeinen Chaos der Themen, Worte, Weltanschauungen unser Interesse steuerlos von Riff zu Riff geschleudert wird. Dabei stossen wir auf Schritt und Tritt auf fremde Einflüsse, auf Angelesenes und Angeflogenes. Jammerschade, dass der Dichter, der in Langmann steckt, nicht die Kraft hat, sich aus dem Wirrwar einer unklaren Gedankenwelt zu lösen. Stück auf Stück brachte Langmann in den letzten Jahren — „Gertrud Antless“, „Die vier Gewinner“, „Gervins Liebestod“, „Korporal Stöhr“ — keines hat sich erhalten und keines hat gehalten, was man vom Dichter des „Bartel Turaser“ mit Recht verlangen konnte. Langmann ging, ehe er sich ins Gesellschaftliche und Symbolische verlor, von der Milieukunst aus. Da hatte er festen Grund unter den Füssen.

Milieukunst — das heisst Charakterisierung der Menschen durch Schilderung der Umgebung und ihrer Lebensbedingung — waren auch die beiden Stücke von Otto Fuchs-Talab. „Franzla“ spielt in einem böhmischen Webermilieu und „Edelfäule“ unter Wiener Aristokraten. Fuchs hat die richtige Mischung von Naivetät und Bühnentemperament. Franzla hatte den grösseren Erfolg und doch ist Edelfäule das interessantere Stück. Denn es ist eine Standeskomödie des österreichischen Adels. Edelfäule ist ein ganz famoses Wort. Edelfaul werden die Reben, die an zu gutem Orte, in zu gutem Boden, in zu guter Sonne allzu üppig gedeihen. In diesem Stücktitel stecken schon alle Ansätze zur Satire, die daraus hervorschiessen sollte, wie die bunten Schlangen eines Feuerwerkes aus dem sich raschelnd drehenden Rade. Aber Fuchs ist zum grossen Satiriker zu wenig frech, zu wenig beweglich, zu wenig Figaro. Er glaubt die Schlagkraft seines Stückes zu verstärken, wenn er hier und da ganz ernsthaft das Wort ergreift, seine Grundsätze erläutert, mahnend, strafend, richtend aus dem Stücke heraus vor die Rampe tritt. Es war aber falsch und unnötig, in dieser Komödie ernste Waffen aufzufahren.

Schon deswegen unnötig, weil es sich heute gar nicht mehr lohnt, die ganze Komödie einer gewissen Aristokratie ernst zu nehmen, ein Spiel mit Vorrechten, deren Grundlagen längst, längst vermorscht sind, mit Titeln, vor denen längst sich niemand mehr verbeugt, mit dem Selbstbewusstsein, das gar nicht erst beleuchtet zu werden braucht, um komisch zu wirken. Fuchs gab



Otto Fuchs-Talab
Nach einem Gemälde von Swoboda

ganz getreu gezeichnete Porträts, und sie wirkten wie Karikaturen, eben weil sie getreue Bilder der Wirklichkeit sind ohne Retouche. Die Gesellschaft, die Fuchs uns zeigt, ist von einer überwältigenden Komik schon dadurch, dass sie überhaupt ist. Aber es wäre vielleicht gerecht gewesen, in das Schwarzbild auch einige helle Lichter zu setzen. Es gibt nämlich auch

andere Aristokraten, es gibt in dieser hohen Gesellschaft auch Anmut, Liebenswürdigkeit, chevalereske Naturen, auch tadellose Gentlemen. Denn nicht der Kavalier, sondern der Gentleman ist heute der wahre Aristokrat. Fuchs münzte seinen Stoff nicht genug. Er gab uns weder das erhoffte lustige Spiel



Rudolf Hawel
Nach einer Photographie

noch die Tragikomödie dieses Standes. Die muss erst noch geschrieben werden.

Felix Salten schrieb eine Standeskomödie des Soldaten im „Gemeinen". Und auch Theodor Herzls wertvollstes Stück „Das Ghetto" ist ein Judenstück in diesem Sinne. Aber tiefergehend als diese Versuche war das Lehrerstück von Hawel. Hawel machte sich zuerst bemerkbar mit seinem

Volksstück „Mutter Sorge". Die Handlung des Stückes ist durchaus nicht besonders neu. Es ist die gute, alte, erprobte Wiener Volksstückhandlung, die fast schon stereotyp ist. Der brave Handwerksmann kommt durch redliche Arbeit zum Wohlstand, der müssige „Gawlier" vergeudet sein Geld und endet am Bettelstab. Auch die Figuren entfernen sich nicht allzusehr von der auf den Wiener Vorstadtbühnen heimischen Schablone: der wackere Tischler mit dem goldenen Herzen, das Lumperl mit seinen Freunderln, — die Ahnherrn dieser volkstümlichen Gestalten wohnen in Raimunds Hause. Und in Raimunds Geist ist die wundervolle Figur der Mutter Sorge erdacht, die durch das ganze Stück geht. Die graue Sorge hockt in der Werkstatt des armen Teufels von Tischler, wie sie am Sterbebette des alten Vaters sass. Ehe der Alte starb, nahm sie Abschied von ihm. Und nun, da er sein ganzes hartes Leben lang sie als treue Begleiterin zur Seite hatte, nun tut es ihm fast leid, die Genossin ziehen zu sehen. Das ist eine Szene von rührender Schlichtheit . . . Die Sorge ist dabei, wie der junge Tischler gepfändet wird; sie zieht ihm voran, um ihn und seine Familie in der neuen Wohnung zu empfangen; doch schliesslich wird er ihrer Herr, und als sie endlich weichen muss, geht sie, mit einem derben Schimpfwort für den Glücklichen auf den Lippen. Sie setzt sich an den Tisch des Reichen, bei seinem Mahle stösst sie mit ihm an, an seinem Bette wacht sie. Aber Mutter Sorge ist in Hawels Stück keine nüchterne Allegorie, kein Schemen aus einer Gespensterkomödie, sondern eine echte Märchengestalt, wie sie nur ein echter Dichter auf die Bühne stellt. Und wie trefflich weiss sich Hawel dieser Figur zu bedienen! Die Monologe seiner Helden werden zu Dialogen mit der Sorge. Man fühlt, wie diese Menschen mit sich selbst sprechen, ringen, wie sie sich Entschlüsse abkämpfen, man sieht sie ihrem leibhaftigen Schicksal gegenüber.

Der Mutter Sorge liess Hawel die „Politiker" folgen.

Ein Lehrerstück, oder besser gesagt, ein Stück gegen die Parteien. Es handelt sich in dem Drama um einem Kampf zwischen Liberalen und Antisemiten. Die „Partei" verdirbt den Charakter, sagt Hawel. Politik heisst Streberei und Eigennutz, heisst Egoismus und Rücksichtslosigkeit. Und heisst vor

allem — Phrase. Hawel hat die Herrschaft der Phrase ganz prachtvoll parodiert, indem er einfach die Phrase wortecht und wachecht aufmarschieren liess. Aber auch in der Phrase könnte man die moderne Bewegung, wie sie in der Kunst zutage trat, studieren. Die Liberalen waren Romantiker und Schwärmer. Ihre Phrase versprach ideale Güter. Der Antisemitismus ist platter Realismus. Er überlässt den Himmel den Engeln und den Spatzen und verspricht seinen Anhängern irdische Glückseligkeit, wenn erst die bösen Störer dieser Glückseligkeit mausetot geschlagen sind. Der Antisemitismus ist nüchternster Utilitarismus, und darum wirkt er so stark auf die kleinen Leute. Er ist verständlich, praktisch und einfach zu befolgen. Lichter auslöschen ist immer leichter als Lichter anzünden.

Bildung? Unnötig! Fortschritt? Der gerade Weg zur Hölle! Freiheit? Ein Verbrechen! Wissenschaft? Unsinn! Und nun denke man sich, bitte, eine Lehrerschaft, die von dieser Lichtlöschpartei abhängt. Dieser Konflikt ist in Wien an der Tagesordnung, und wir stehen im kleinlichsten Kulturkampf mitten drin. Der erbitterte Krieg gegen Wissenschaft, Fortschritt und Freiheit, den die Machthaber mit dem Phrasengeschütz schwersten Kalibers führen, wäre ungeheuer komisch, wenn die Geschichte nicht gar so traurig wäre. Dass Hawel die Tragikomödie des heutigen Wien in so scharfen Bildern auf die Bühne brachte, zeugt für seinen Mut als Mann und für sein Talent als Dichter gleicherweise. Leider ist das spezifisch dramatische Vermögen in Hawel schwach. Er zeigt uns Bilder, zeigt uns Figuren, aber zum echten rechten Drama kommt er nicht. Das Stück löst sich in lauter Episoden auf. Die beste Episode ist der Verrat des Lehrers Hartner, der aus dem Lager der einen ins Lager der andern übergeht und sich dabei selbst vortäuscht und vorlügt, er müsse seiner Familie dieses Opfer bringen. Ja, er bemitleidet sich selbst wegen dieses Opfers und möchte am liebsten dafür von seiner wackern Frau Bewunderung einheimsen. Die Episode ist famos. Aber sie bleibt Intermezzo. Die Haupthandlung, wie ein junger, braver Lehrer sich nicht unterkriegen lässt, seine politische Unabhängigkeit und seine Lehrfreiheit wahren will, dafür aber drangsaliert und schliesslich entlassen wird, endet in sehr schwächlicher,

unbefriedigender Weise. Der junge Lehrer kommt zur Einsicht, dass alle Parteien verderbt sind. Die alte Geschichte vom Rabbi und vom Mönch. Aber wenn er sich aus der Herrschaft der Phrase in ein neues Phrasien rettet, in ein Utopien, „wo eine Freiheit herrscht, die niemanden zum Knechte macht, oder eine Knechtschaft, in der jeder frei ist“, so kommt der gespannte und aufmerksame Zuschauer aus einem Phrasenregen doch nur in eine Phrasentraufe. Trotz alledem ist Hawel ein humorvoller, starkknochiger Zeitschilderer, ein Satiriker mit hartem Griff und fühlendem Herzen.



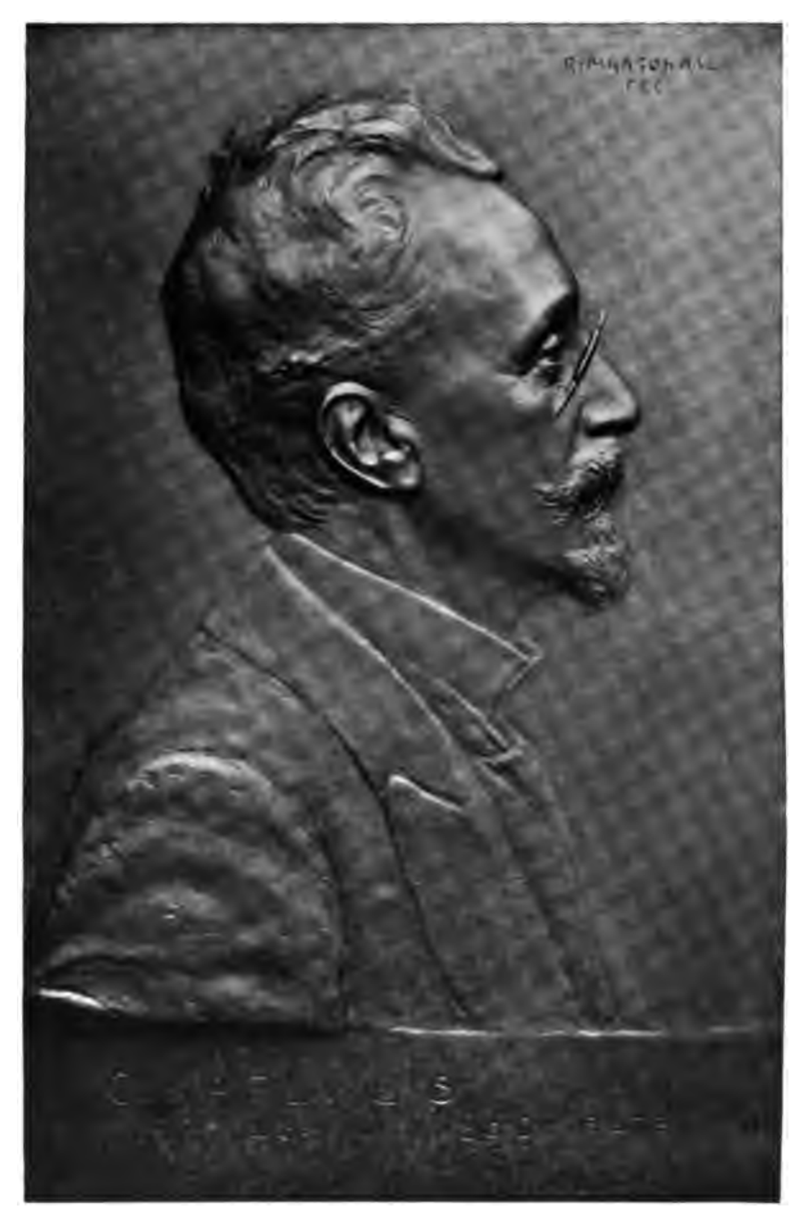
Hans Homma als Lehrer Hartner
Nach einer Photographie

Hawel ist eigentlich ein rechter Volksdichter. Und das Volksstück spielt in der Wiener Dramatik eine ganze besondere Rolle. Sein bester Vertreter war der leider zu früh verstorbene Karlweis.

Man hat Karlweis mit Raimund und Nestroy, mit Bauernfeld und Anzengruber verglichen. Er war nicht der Schüler dieser Meister, deren Erbe er gewesen ist. Aber ihre Eigenart lebte in ihm wieder auf. Was diesen vier Grossen gemeinsam ist, war auch Karlweis' bestes Teil: das Wienertum. Diese fünf Volksdichter sind derselben Erde entsprossen, aus derselben Erde sogen sie ihre beste Kraft. Sie sprachen zu einem Volke, dem sie sich nah und verwandt fühlten in Herz und Witz; sie sprachen zu ihm in seiner Sprache, als Geist von seinem Geiste. Karlweis hat nicht die Phantasie Raimunds, nicht die Schärfe Nestroys, nicht die Kraft Anzengrubers, nicht die unerschöpfliche Fabulierungskunst Bauernfelds. Aber er

hat von allen diesen Eigenschaften etwas, wie auch der echte Wiener von allen diesen Eigenschaften etwas hat. In seinen Dichtern potenziert sich nur das Wienertum. Das Element aber, das er aus Eigenem dazutat, war die Liebenswürdigkeit seines Wesens, die Einfalt seines Herzens.

Karlweis war ein liebenswürdiger Satiriker. Das klingt widerspruchsvoll. Aber der Widerspruch löst sich, wenn man den Wiener Boden kennt. Bei uns in Österreich gedeihen diese Mischlinge des Temperaments, diese seltsamen Melangefiguren, diese sentimentalen Verbissenen, diese gutmütigen Raunzer, diese weichen Zornigen, diese herzensguten Schlimmen. Übersetzt man diese Gestalten unseres Lebens, die unserer Gesellschaft das Gepräge geben, ins Literarische, dann stösst man wohl auch auf die kuriose Spielart des liebenswürdigen Satirikers. In Österreich ist man tatfremd und tatenscheu. Die Leute reden und räsonnieren, wissen in vielen Fällen, wo und woran es uns fehlt, sehen, auf welch bösen und verkehrten Wegen Unverstand und Leichtsinn sie geführt haben, — aber sie haben nicht die Kraft, dem Worte die Tat, dem Räsonnement die Aktion, der Einsicht die Umkehr folgen zu lassen. Das hat seine volkspsychologischen und seine historischen Gründe. Karlweis war der Dichter dieses echtesten Wienertums. Er hatte wie selten einer den schlagenden satirischen Einfall. Er schwang mit richtiger Gebärde, am rechten Ort und zur rechten Zeit die Geissel. Aber die Liebenswürdigkeit seiner Natur brach seinen Zorn. Die Peitsche fiel sanft nieder und tat nicht weh, wenn sie auch traf. In einer Broschüre „Das gemütliche Wien“, das in den Flugschriften „Gegen den Strom“ Ende der achtziger Jahre erschien, schrieb Karlweis: „Zu seinem Glück (oder Unglück) besitzt der Wiener auch noch ein Sicherheitsventil, das jeder nur einigermassen gespannten Stimmung sofort eine ungefährliche Ableitung schafft. Dieses Ventil ist sein Witz, der sich denn auch fast ununterbrochen mit seinen Gegnern befasst und den er selbst, naiv genug, für höchst gefährlich hält. Leider täuscht er sich darin; sein Witz ist sogar überaus harmlos, er sticht nicht tot, er ritzt nur ein wenig, und der gutmütige Ton, in welchem er vorgebracht wird, ist ein lindernder Balsam, welcher selbst diese leichte Wunde sofort wieder heilen macht. Man möchte hier unwill-



C. Karlweis
Nach einer Plaquette von R. Marschall



kürlich das drastische, echt wienerisch gemütliche Wort Nestroys umkehren und ausrufen: „Sie (die Betroffenen) kostet's nichts und uns macht's a Freud'!“ Von dieser ursprünglichen Wiener Art war auch der Witz Karlweis' geschaffen.

Karlweis hatte ein vortreffliches Auge und eine sichere Hand. Er sah im Volke die typischen Gestalten, er wusste sie typisch auf die Bühne zu stellen und uns doch dabei durch ihre individuellen Eigenschaften zu ergötzen. Er verstand die grosse Kunst, im rechten Momente seine Personen charakteristisch zu beleuchten. Seine besten szenischen Effekte waren die Augenblicke, wo die Situation eine Figur in ihrem groben Umrisse wie eine scharf geschnittene Silhouette zeigt. Sein dramatisches Talent war nicht hervorragend, so gross sein Bühnengeschick auch war. Im Erfinden, Fortspinnen, Verwickeln und Lösen einer Handlung lag nicht seine Stärke noch seine Originalität. Der Gang der Begebenheiten in seinen Stücken regte nicht auf, ja erweckte sogar nur mässige Spannung. Seinen Lieblingsstoffen kann man oft und oft in der Possenlitteratur begegnen. Seine Philosophie beschäftigte sich nicht mit neuen Problemen, er suchte nicht nach neuen Moralbegriffen. Die Moral seiner Stücke ist die des volkstümlichen Sprichwortes, wie etwa: „Tue Recht und scheue niemand“, oder „Hochmut kommt vor dem Fall“, oder „Ehrlich währt am längsten“ usw. Aber seine beste Kunst bestand darin, zu zeigen, wie diese alte Volksweisheit auch heute, in komplizierten Zeiten Recht behält. Er sagte dem Volke: Deine einfache, schlichte, hausbackene Moral ist doch die wahre und echte. Lass' dich vom Trubel des Lebens, vom Lärm des Tages nicht verwirren und höre, was dein Herz dir rät. Und weil sein Herz dem Herzen seines Volkes so nahe schlug, war das Selbstverständliche seiner Moral von so grosser echter Wirkung. Er war ein Dichter des Alltages — daher sein Erfolg, daher seine Popularität. Und er hat beides reichlich und redlich verdient.

„Glücklich ist, wer glücklich macht.“ Das ist das Leitmotiv seiner Märchenkomödie „Das liebe Ich“. In diesem Optimismus steckt eine Naivetät, die dem Volke die Liebe zu seinem Dichter leicht macht. Karlweis hatte den Mut der Naivetät. Sie gab ihm die besten Trümpfe in die Hand. Weil

er ein naiver Dichter war, war er ein echter Volksdichter. Er verschmähte auch derbe und naive Effekte nicht. Solch ein Effekt ist z. B. der Hinauswurf einer missliebigen Persönlichkeit. Wie das das Gemüt erleichtert! Man fühlt ordentlich, wie der Dichter sein Gerechtigkeitsgefühl befriedigt — und im Publikum gibt es hellen Jubel.

Karlweis kannte alle Kreise des Wiener Bürgertums von der obersten Schichte, die sich am Adel reibt und stösst, bis zur untersten, die mit dem Proletariat in Fühlung steht. Er hatte eine unendlich feine Witterung für alles Falsche und Erlogene, für alles Erheuchelte und Angeschminkte, das diese Gesellschaft vergiftet. Er hat im „Kleinen Mann“ die politische Phrase, im „Groben Hemd“ das moderne Kokettieren mit der sozialen Frage, in den „Goldenen Herzen“ die Phrase der Wohltätigkeit, im „Onkel Toni“ den Geldschwindel, im „Neuen Simson“ den parlamentarischen Schwindel bekämpft. Überall mit ehrlichstem Zorne. Es lag in seiner Natur, dass er nicht die letzten Konsequenzen seines Zornes zog. Er hatte das Auge des zornigen Satirikers, aber die Hand des weichen Wieners.

Seit Karlweis' Tode hat mit Ausnahme Hawels das Wiener Volksstück keinen rechten Vertreter gefunden. Es lebt heute vom Milieu allein. Und da das Volksstück zu allen Zeiten und unter allen Zonen die Neigung zur Erstarrung hat, so ist es leicht begreiflich, dass es heute schon eine moderne Gussform für die Posse gibt. Karlweis' „Kleiner Mann“ und Dörmanns „Ledige Leute“ gemischt oder ungemischt — das ist die Wiener Posse von heute. Dazu kommt noch, dass die Wiener Posse bloss für ihre Lieblinge arbeitet. Diese Lieblinge sind die Niese, Girardi und Thaller. Eine gute Rolle für die Niese und ihren Partner, dazu das typische Wiener Milieu des Kleingewerbetreibenden, des Bäckers, Schusters, Schneiders mit politischen Ambitionen und beschränktem Spiesserverstand, das resche Mädel, das den Hochmütigen und Beschränkten gründlich seine Meinung sagt — ein moralischer Hinauswurf wirkt im Theater ebenso erfrischend und befreiend wie ein physischer — ein paar gute Witze, ein bisschen Rührung und Moral, ein aktuelles Couplet — das Couplet hat leider heute die Tendenz zur eingelegten Variéténummer zu werden



Connard

„Der Kreuzwegstürmer“ am Berliner Theater
Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

— und das Stück ist fertig. Wird das Ganze mit liebenswürdigem Talent gemacht, mit guter Beobachtung und launigem Spott, so kommt manchmal ein ganz annehmbares Stück zustande.

Frischeres Blut strömte dem Wiener Volksstück aus der Provinz zu. Ein Handwerker, ein Tischler, Josef Medelsky — Werkmann nennt er sich mit seinem Bühnennamen — brachte den „Kreuzwegstürmer" und „Liebessünden". Wie Rosegger ist Werkmann ein Autodidakt, wie er ist er ein Pleinairist. Er ist naiv. Und darin liegt seine Kraft. Er beobachtet die Menschen gut und schildert nur, was er erlebt und sieht. Typisch ist für ihn die Art, wie er zum Stoffe seines Dramas „Der Kreuzwegstürmer" kam. Er arbeitete einmal in einer Tischlerwerkstätte mit einem Anarchisten zusammen. Das war einer jener leutverderberischen Phrasenhelden, die aus unverdauter Lektüre in kindischer Grossmannssucht ihre brennenden und blutigen Theorien fabrizieren. Ein junger Mensch fiel diesem konfusen Revolutionär in die Hände. Und aufgeregt und überreizt von dem gierig eingesogenen Empörerevangelium zertrümmerte er wirklich einen Kreuzweg und bildete sich ein, was Grosses damit getan zu haben. Er wurde eingesperrt, büsste seine Strafe, und ist heute ein wackerer, tüchtiger Arbeiter. Das Problem aber ging seinem Genossen Medelsky lange nach: Wie ein Mensch den Glauben verliert und seiner Empörung über die Welt in blasphemischer Tat Luft macht. Wie das Problem, so sind auch alle andern Figuren vom Leben geboren. Werkmann ist noch unruhig und schwerfällig, so aufrecht und gesund seine Volksdramatik ist. Er ist breit und ungeschickt, besonders dort, wo er hochdeutsch spricht und hochdeutsche Menschen — man missverstehe den Ausdruck nicht — auftreten lässt. Da merkt man, dass der Verfasser zwar ganz genau fühlt, was seine Personen reden müssten, dass aber seine Ausdrucksweise dem richtigen Instinkt nicht folgen kann.

Auch ein Kunstpoet kann in wahren Sinne Volksdichter werden. Das bewies J. J. David.

Ihn hat nicht die Literatur geformt, sondern das Leben mit harten Schlägen. Er hat das Leid nicht aus Büchern gelernt, sondern an seinem eigenen Schicksale; nur wer viel gelitten hat, vermag uns viel zu sagen — aus Davids Lyrik mag man

es erkennen. Sie steht mit dem Besten, was unser Land seit Walther von der Vogelweide an Lyrik hervorgebracht hat, in einer Reihe. Schwer und hart, wie das Leben mit ihm, so verfährt David mit seinen Stoffen; er bricht. sie gleichsam aus seinem Wesen los. Vielleicht kann man seinen Stoffkreis beengt



J. J. David
Nach einer Photographie von J. Löwy

nennen, wenn man weiss, dass er nur schildern kann, was er erfährt, und doch — ein ganzes Leben vermag nicht die Erfahrung auch des kleinsten Schicksales auszuschöpfen. Von Freude hat David wenig zu sehen bekommen; sie hat ihm nicht gelächelt, an seiner Tür ist sie vorübergegangen, aber er hat einen gewissen trotzigen Humor, der schliesslich auch dem

Unbill etwas wie einen hellen Schein abringt. Wer so wie David tief in die Seelen der Menschen und in die Gründe der Dinge zu schauen vermag, der lernt auch schliesslich das Lächeln über Menschen und Dinge. In seinen Romanen und Novellen verbindet sich mit dem starken Empfinden des Naturmenschen, mit dem klaren Blicke des Poeten, dessen Auge immer empfänglich sein muss, wie das des Malers, die Meisterschaft in der Beherrschung der Form. Aus dem harten Gestein seiner Sprache blitzt die Poesie wie ein Juwel.

Aber ein heimliches Sehnen zieht den Dichter von den Formen, die er beherrscht, von Lyrik und Roman, zu den Formen, die er nicht beherrscht, zum Theater. Manches versprechend begann er mit einem Drama, „Hagars Sohn“. So roh und unfertig es war, konnte man ihm doch seine Teilnahme nicht versagen. Ein zweites Stück, „Der Regentag“, schien das Versprechen, das David mit seinem dramatischen Erstling gegeben hatte, nicht zu erfüllen.

Und dann kam er zum dritten Male dramatisch. Wenn man das vieraktige Schauspiel „Neigung“ in stiller Stube zur Hand nimmt, so spinnt es einen wohl ein mit den Fäden der Stimmung, die von einem Worte zum anderen fliegen. Wir leben die kleinen Schicksale der Familie Köstler mit, wir fühlen mit jedem einzelnen dieser Menschen, jeder einzelne wächst uns ans Herz. Lange, nachdem wir das Buch geschlossen haben, klingen uns seine Töne noch nach. Die Geschehnisse sind sehr einfach. Ein kleiner Bankbeamter, der sich einbildet, ein grosser Erfinder zu sein, der kein Geld hat, um seine Ideen zu verwirklichen, vergreift sich schliesslich an der ihm anvertrauten Kasse. Eine langjährige Ehe hindurch ist seine Frau an seiner Seite verwelkt und verdorrt, und sie redet sich ein, dass sie recht unglücklich mit ihm gelebt hat. Und wie nun ihre Tochter, eine Lehrerin, einen Kollegen von der Schule heiraten will, da schreit sie entsetzt auf und warnt sie vor der Ehe, die ihr so böse mitgespielt hat; und so eindringlich spricht sie auf sie ein, dass das Mädchen mit brechendem Herzen dem Geliebten sagt, sie könne nicht die Seine werden. Sowie der alte Herr von Köstler erfährt, dass man seinen Malversationen auf die Spur gekommen ist und ihn verhaften will, macht er seinem Leben durch einen Sprung aus dem Fenster ein Ende. Und nun,

in der Trauer um den Verlorenen, erkennt die Witwe all den Sonnenschein, den sie denn doch in ihrem Leben durch die Ehe gehabt hat. Und über dem Jammer der zugrundegegangenen Familie schliesst sich der Herzensbund der beiden jungen Menschen.

Manches ist nur halb gesagt, manches nur flüchtig angedeutet. Aber beim Lesen des Buches verstehen wir auch die feinsten Bezüge, denn gerade darin besteht die Kunst Davids, in leisen, in halben Worten uns Grosses und Ganzes ahnen zu lassen. Auf der Bühne sieht es anders aus. Die Stimmung kommt nicht auf, wir verstehen zu wenig; zu rasch geht alles an uns vorüber, so rasch, dass wir es für unvermittelt, für unglaubwürdig halten. Was gerade in der Novelle so hübsch wirkt, wie nämlich immer ein Faden nach dem andern in die Handlung eingezogen wird und sich so kunstvoll zum Ganzen schlingt, das verfehlt im Drama seine Wirkung. Von Anfang an muss der Dichter alle Fäden in seiner Hand halten. Hier kommt beinahe Akt für Akt ein neues Motiv hinzu. Der künstlerische Wert des Stückes ist weit bedeutender als sein dramatischer. So ist auch die Sprache des Herzens, die Davids Menschen reden, echter und besser als die des Mundes: aus dem Kompromiss zwischen Wienerisch und Schriftdeutsch oder was schlimmer ist, zwischen Buchsprache und Sprache des wirklichen Lebens, werden weder Schauspieler noch Publikum klug.

Auch David hat wie alle Jungwiener seinen Tribut der Romantik gezollt und den „getreuen Eckardt“ geschrieben.

Die Bühne ist für David nicht der richtige Boden. Er ist kein Dramatiker, wenn er auch in keinem seiner Werke den Dichter verleugnet. Er ist der geborene Epiker und der Roman wird ihn schliesslich doch auf die Höhe führen, auf der mächtig zu stehen er ein Anrecht hat.

Fast bei allen Jungwienern haben wir die eigentümliche Verbindung von Realismus und Romantik konstatieren können. Bei sehr vielen tritt zum realistischen Element ein sozialer Grundgedanke. Das war auch der Fall bei Marie Eugenie delle Grazie.

Man täte Fräulein delle Grazie bitter Unrecht, wenn man ihre Kunst nach ihren Dramen beurteilen wollte. M. E. delle Grazie ist eine grosse Natur von dichterischer Kraft. Aber ihre Kraft liegt im Epos, oder besser gesagt, in den lyrischen Höhepunkten ihrer epischen Schilderungen. Diese

epischen Schilderungen atmen den Geist Hamerlings und haben die Bilderfülle Victor Hugos. Und manchmal schlägt es durch wie ein Beethovenscher Akkord. Eine reiche Seele schwingt in Tönen. So gibt es Stellen in delle Grazies Epos „Robespierre“, wo man vor einem grossen Dichter steht.

Sehr gut hat einmal der Kritiker Bienenstein den Grundgedanken des „Robespierre“ präzisiert: „Worin besteht die Erlösung von unserer Schuld? In der Rückkehr zur Natur. Nur der Mensch, der keinen Idealen dient, wird keinem Gotte Opfer bringen; wer sich nie gegen die Natur empört, der kennt keine Schuld“. Man sieht, dass Rousseau der Dichterin Meister und Führer gewesen ist. Sie hat viel der soziologischen Wissenschaft zu danken. Sie hat Marx, Rodbertus und Henry George eifrig studiert. Aber sie hat immer mit Rousseauschen Naturbrillen gelesen. — Das Epos verlangt eine Steigerung der Gestalten und Gefühle, verlangt ein heroisches Mass. Zur Zeit, da es im Altertum seine grossen Sänger fand, war es das Gegenstück zur Tragödie, die ja auch des Kothurns nicht entraten konnte. Wenn Epos und Tragödie bei uns nicht mehr gepflegt werden — wir haben wohl noch Dramen mit tragischem Ausklange, aber sind das Tragödien? — so rührt das vielleicht daher, dass unser am Realen haftender Sinn die Steigerung ins Übermenschliche schwer verträgt. An die Stelle des Epos trat der Roman. Die Epiker sterben aus.

Aber gerade delle Grazie's episches Genie steht ihrem dramatischen Wollen im Wege. Das zeigte sich schon in ihrem ersten niemals aufgeführten Drama „Saul“. Es schwelgt im „Hehren“ und „Grausen“. Und dem Überschwang und Übermass der Worte und Gefühle vermag die Dichterin leider nicht die entsprechenden Gefässe anzuweisen: die Charakterisierungskunst ist ihre schwächste Seite. Ihre Menschen sind immer nur die blossen Träger der Worte. Immer ist es die Dichterin, nie der Mensch, der aus diesen Worten spricht. Wie für Lord Byron hat auch für sie Poesie immer Leidenschaft bedeutet. Und der starke Ausdruck dieser Leidenschaft macht uns im Epos, wo unsere Phantasie mit am Werke ist Charaktere zu sehen, die Mängel einer scharf gezeichneten Kontur vergessen. Im Drama aber werfen diese Mängel das ganze Stück.

„Schlagende Wetter", das Stück, mit dem Fräulein delle Grazie auf der Bühne debütierte, ist kein gutes Drama, trotzdem ein ernster, grosses wollender Künstler es geschrieben hat. Auch hier ist der soziale Grundgedanke von der Schuldauffassung der Dichterin getränkt. Die Ausbeutung der Bergleute durch den Grundbesitzer Liebmann ist auch eine Versündigung an der Natur und ihren heiligen Rechten. Aber der Haupt- und Keimgedanke des Stückes, die schlagenden Wetter des Bergwerks mit den schlagenden Wettern der Gesellschaft in Parallele zu bringen, ist nicht zur Reife gekommen. Die Vorgänge sind krass und grell, die Problemstellung ist schief, die Charaktere sind unklar. Und unklar, konfus war auch das Drama „Der Schatten", ein Künstlerdrama schlimmster Art. Diesen beiden Versuchen im grossen liess Fräulein delle Grazie dann noch vier Einakter folgen unter dem gemeinsamen Titel „Zu spät". Es sind Banalitäten, mit sentimentalem Firnis dick lackiert. In der Absicht, auf alltägliche Vorkommnisse helle Lichter zu setzen — so hebt ja der Meister verlorene Augenblicke in seinen Himmel empor — greift sie immer daneben. Die Lichter sind nicht hell, sondern bloss grell. Die Harmonien sind falsch, die falschen Töne tun unseren Ohren weh, wie das Herumfackeln mit Poesie, die keine ist, unser Auge beleidigt. Das Zuspätkommen — hier das Leitmotiv des kleinen Zyklus — ist gewiss ein Thema, das reich an Stimmungsmöglichkeiten ist. (Und nicht das dramatische, sondern das Stimmungselement ist ja wie wir wissen das eigentlich Wertvolle des künstlerischen Einakters.) Der Mensch, der den Wagen des Glückes davonrollen sieht, noch einmal blitzen die Speichen in der Sonne, just in dem Augenblicke, da er glaubte, nun dürfe auch er sich in das Wundergefährte setzen; der Wanderer, der von der versunkenen Stadt hört, die auch ihm versank; der Reiter über den Bodensee, der erkennt, was hinter ihm liegt — zu späte Erkenner, von der Erkenntnis zu Boden geworfen, vom Wagen des Schicksals überrollt — ja wohl, das sind Gestalten, würdig, vom Dichter gefasst zu werden. Aber Fräulein delle Grazie fand nicht den Weg vom banalen Vorkommnis zur dichterischen Verklärung. Bengalische Beleuchtung allein tut es nicht. Nein, Fräulein delle Grazie ist keine Dramatikerin. Sie, die in der Lyrik und in der Epik

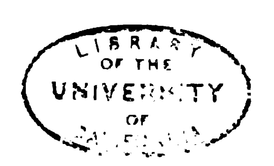
eine Persönlichkeit ist, wird auf der Bühne farblos und uninteressant. Es ist schade, dass dieses reiche und schöne Talent sich in Versuchen verschwendet, die in keinen Weg münden. „Schlagende Wetter“, „Der Schatten“, die drei Einakter — ich schätze Fräulein delle Grazie nach wie vor in dem, was sie mit eigenartiger Kraft schuf, aber ich glaube nicht, dass der Kampf um die Bühne mit einem Siege für sie enden wird.

Realidealismus oder besser gesagt Realromantik ist das Kennzeichen des Jungen Wien. An den Beispielen, die wir angeführt haben, sieht man ja deutlich den Weg von der Hauptmann-Schule zur neuen Romantik. Die Romantik aber hat in Wien noch ganz andere Lehrmeister. Die Wiener Kunst ist vom romanischen Einfluss nie losgekommen. Insbesonders waren es die Spanier, mit ihrem bunten graziösen Spiel, die auf der Wiener Bühne immer heimisch waren und immer Nachfahren fanden. Unter romanischem Einflusse standen Ludwig Doczi, dessen Lustspiele liebenswürdige Burgtheatertradition verkörperten und Rudolph Lothar, dessen Tragikomödie „König Harlekin“ gerade in den romanischen Ländern, insbesonders in Italien, wie ein Heimatgenosse begrüsst wurde.

Wir haben bisher fast nur vom jungen Wien gesprochen. Wir müssen nun auch von den Alten sprechen, die noch immer schaffend im jungen Wien stehen. Das sind Ferdinand von Saar und Marie von Ebner. Beide sind Epiker und Lyriker und beide haben sich im Drama versucht. Und beide sind wie alle Schaffenden des heutigen Wien Einsame. In Saar,s „Wiener Elegien“, in allen seinen Versen ist die träumerische Resignation des Einsamen die Form, in der die echte Wiener Note erklingt. Er knüpft Traum und Betrachtung, Sinnen und Denken an kleine Beobachtungen, die der Tag ihm zuträgt, wenn gleich der ursprüngliche Realismus der Beobachtung von der dichterischen Form fast ganz aufgezehrt wird. Die Motive seiner Novellen sind typisch. Eigentümlich ist bei Saar das immer unter allerlei Gestalt wiederkehrende Motiv der einseitigen Liebe, des tief im Herzen verborgenen und verschlossenen Gefühles, das den Charakter formt und den Weg bestimmt und von dem das Wesen, dem es gilt, nichts weiss oder nichts wissen will. Meistens ist es das Weib, das an seiner unbekannten oder unerwiderten und ungewürdigten



Ferdinand von Saar
Nach einem Pastell von Michalek



Liebe physisch oder psychisch zugrunde geht. Immer strebte Saar heftig zur Bühne. Aber im Burgtheater wurden nur „Die beiden de Witt“ und „Die Wohltat“ aufgeführt, ohne dass sie sich im Repertoire gehalten hätten. Als die „de Witt“ gegeben wurden, schrieb Ludwig Speidel: „Es sind weniger die Personen als die Verhältnisse, die das entscheidende Wort sprechen“. Vom Standpunkte unserer modernen Dramaturgie, die immer die Personen, das heisst die Charktere betont, ist die Schwäche der Saarschen Stücke in diesem Satze am besten gekennzeichnet. Die Handlung erdrückt den Dichter und den Helden. Bei Saar ist der Held nicht die Verkörperung des dramatischen Gedankens, er ist nicht die Achse des Stückes. Über ihn, über alle Personen hinweg, sie zu Boden werfend, stürmt das Geschick. Und noch ein anderer Umstand, der Saars Kompositionsweise eigen ist, beeinträchtigt Erfolg und Wirkung: Erst am Schlusse flammt bei ihm der Konflikt auf, erfahren wir, wohin der Dichter uns führen wollte. Wir verlangen aber vom Drama, dass von Anbeginn an der Dichter uns in der Ferne das Ziel zeigt. In der letzten Szene des „Hildebrand“ (Kaiser Heinrich IV. 1. Teil) blicken wir erst in die Motive des Riesenkampfes zwischen Papst und Kaiser. Einfluss der Macht und Einfluss der Liebe haben hinter Gregor gestanden. Denn Gregor, der das Zölibat erfand, weil er auf Frauenliebe verzichten musste, neidet Heinrich nicht nur seine Macht, sondern auch die Liebe der Gräfin Mathilde, die diese, eine echt Saarsche Figur, tief in ihrem Herzen verbirgt. So enthüllt sich erst am Schlusse von „Heinrichs Tod“ der Charakter des Kaisersohnes, der, obwohl er seinen Vater liebt, doch rücksichtslos ihm das Zepter entreisst. All diese tragischen Konflikte wären wohl geeignet das Rückgrat eines Stückes abzugeben, wenn sie zur rechten Zeit vor unseren Augen auftauchte, wenn der Dichter uns zeigte, wie die Persönlichkeiten in diesem Konflikte gegeneinander stehen und miteinander kämpfen. Wir wollen sehen, wie Menschen mit dem Schicksal ringen, nicht wie ein unglückselig Geschick über ihre Passivität hinwegstürmt. Saars Menschen ergeben sich alle in ihr Schicksal, statt sich dagegen zu empören. Ist also Saars Dramatik in ihrer Betonung der Handlung recht altmodisch, so sind es andererseits die Weichheit Saars, seine Empfindsamkeit und

immer rege Empfänglichkeit, die ihn, der in seinem ganzen Wesen und seiner ganzen Kunst dem Altösterreichertum am nächsten steht, doch wieder den Modernen nahe rücken.

Und ganz modern in jenem besten Sinne, wie es z. B. Fontane war, ist Marie von Ebner. Sie gilt heute als der grösste Dichter, den Österreich besitzt. Sie ist unbedingt eine Realistin. Ob sie nun mährische Kleinbürger oder die Gesellschaft des Hochadels schildert, die Schärfe und Klarheit ihrer realistischen Beobachtungen ist bis heute in der österreichischen Kunst unerreicht. Das Ideale aber, womit sie ihren Stoff durchsonnt und verklärt, ist die Kraft ihres Gemütes. Sie hat ein an Liebe und Mitleid für die Menschen überreiches Herz, und ihre Güte leidet nicht unter der grossen Klugheit, die diese Frau vor allen ihren Geschlechtsgenossinnen auszeichnet. Die Stärke ihrer Kunst liegt wohl darin, dass sie sich organisch aus dem Heimatboden heraus entwickelt hat. Wenn man von Heimatkunst in Österreich spricht, dann ist Frau von Ebner dieser Kunst Meisterin. Ihre Heimat war das mährische Flachland so gut wie das feudale Schloss, und die ursprüngliche Naivetät, mit der sie beides schildert, gibt diesen Schilderungen nicht nur den Reiz einer eigenartigen Persönlichkeit, sondern auch den einer eigenartigen Kunst. Sie steht zu allem, was sie darstellt, in einem persönlichen Verhältnis; ihr Gefühl setzt sich mit jedem Menschen, jedem Tier, mit jeder Landschaft auseinander. Und so gross auch die Wirrnisse sind, in denen sich ihr Gefühl den Dingen gegenüber befinden mag, sie arbeitet sich zur Klarheit durch. Ihre Güte ist es immer, die sie den richtigen Weg finden lässt. Ihr Humor und ihre Weltweisheit, die Weltanschauung ihrer Erzählungen und die Philosophie ihrer Aphorismen sind von dieser Güte durchtränkt.

Mussetsche Anmut und deutscher Humor haben das feine Gewebe gesponnen, das Frau Ebner „Ohne Liebe“, ein Lustspiel in einem Aufzuge, nannte. Wie ein Spitzenschleier ist es, von leichter Hand über einen dunklen Stoff geworfen. Dieser dunkle Stoff heisst: das Leben. Ernstes und Trauriges mag es bedeuten. Aller Grund unseres Daseins ist eine Kümmernis. Von Schmerzen führt unser Weg zu Schmerzen. Das lernen wir nun endlich begreifen. Und selbst die hellen und farbigen Blüten, aus denen das Licht niederträuft und



Marie von Ebner-Eschenbach
Nach einem Gemälde von Marie Müller

deren Duft wir trinken in seligen Minuten, wurzeln tief im schrecklichen Reich des Leides. Auch die Liebe ist eine Schmerzgeborene. Wenn sie uns das Glück darbringt, haben wir vergessen, was wir leiden mussten bis zu diesem Augenblick. Frau Ebner kennt das Leben. Vieles haben die Menschen erfahren und erlitten, die sie uns in ihrem Stückchen vorführt: ein Mädchen hat lange einen Mann geliebt, der ihre Liebe nicht erwiderte und schliesslich eine andere gefreit hat. Nun soll sie einen heiraten, den sie nicht liebt. Der Mann aber, dem ihr Fühlen galt und — gilt, hat ein Weib besessen, das ihn mit einem Übermass von Liebe quälte, bis er die Liebe hassen und fliehen lernte. Nun ist die Frau tot, und er will eine neue Ehe eingehen — ohne Liebe! Und dieser Mann und das Mädchen finden sich und sie heiraten sich aus Freundschaft, aus Sympathie, aus Hochachtung, nur um Gotteswillen ohne Liebe. Ohne Liebe, wie sie ihm vortäuscht und wie er — vielleicht — glaubt. Aber die wahre Liebe, die Liebe, die schamhaft vor sich selbst ist und ihren eigenen Namen nicht auszusprechen wagt, denn er ist so heilig wie der Name des unausgesprochenen Gottes, diese Liebe schliesst heiter lächelnd ob der Blindheit der Menschen ihren Bund. Das sind im Grunde lauter ganz ernste Dinge, Dinge des Lebens. Über sie gleitet der Humor der Dichterin dahin mit dem Scherz der Wechselreden und der Drollerie der Situation. Was uns aber die zwei Menschen, die sich endlich finden, nachdem sie einander so lange gesucht, so herzlich nahe bringt, das ist die gütige Weisheit der Ebner, die diese Menschen gebildet, deren Hauch uns aus diesem kleinen Stückchen ebenso anweht, wie aus ihren Novellen und Sprüchen. So ist auch „Am Ende“, ein niedliches Proverbe, ein Novellchen in Gesprächform und genau so wie „Ohne Liebe“ eigentlich kein Stück. Ein Ehepaar, das fast ein Menschenalter getrennt und in Feindschaft gelebt hat — durch die Schuld des Mannes, eines alten, lebenslustigen Fürsten —, versöhnt sich am Ende. Die kluge, gute Frau führt den leichtsinnigen, aber im Kerne guten Mann zur Erkenntnis, zur „Wandlung“ im Ebnerschen Sinn. Das Stückchen ist voll Liebenswürdigkeit und enthält eine Menge reizender Aphorismen. Das Wort wird eben bei ihr immer zum Aphorisma, nicht zur Pointe.

Einmal freilich wollte Frau Ebner mit brennendem Ehrgeiz die Bühne erobern. Es ist ihr nicht gelungen. Frau Ebner war eine viel zu ausgesprochen epische Natur, um die Selbsttäuschung, ihr Talent verlange nach der Bühne, lang zu bewahren.

Wir können von der Wiener Dramatik nicht scheiden, ohne noch eine Spezialität zu erwähnen: das Wiener Konversationslustspiel. Es wurde im Burgtheater grossgezogen und die Freude am bunten, eleganten und gewandten Gespräch, am Spiel der Pointen, an Scherz und Ironie der Weltbetrachtung, die doch nichts anderes ist, als eine Gesellschaftsbetrachtung sitzt tief im Wiener Geschmack. Das Feuilleton und das Burgtheaterlustspiel sind aus dieser gleichen Quelle geflossen. Aber die so vornehme und feine Kunst des Florettierens mit dem Wort zählt heute nur einen einzigen Meister. Und der ist Hugo Wittmann. Das typische Stück dieser Art ist sein mit Th. Herzl zusammen verfasstes Lustspiel „Die Wilddiebe“. Von Jungen, die diese Bahn weiter verfolgen, möchte ich nur Raoul Auernheimer erwähnen.

Auch sonst sieht man im Wiener dramatischen Leben Strebende und Nachstrebende in reicher Zahl. Ich möchte nur einige hervorheben: So im Volksstück Viktor Léon, der die Bühne gut kennt und Schrottenbach, der von Haus aus einen guten, dramatischen Instinkt mitbringt, so Telmann, der sich in seinem „Messenhauser“ ehrlich um eine historische Tragödie bemüht, so Oskar Bendiener.

Wenn man das dramatische Wien überblickt, so ergeben sich die Folgerungen von selbst. Den Weg, den das deutsche Drama genommen hat, den Weg vom Realismus zur Romantik, hat auch das junge Wien zurückgelegt, um so schneller und um so lieber, als die Romantik mit Realismus versetzt, dem Wiener Drama seit jeher im Blute lag. Und alle Farbenfreudigkeit, aller Optimismus floss stets dem deutschen Drama aus dem Süden zu.



ZEHNTES KAPITEL

THEATERDICHTER UND THEATRALIKER

Die Dramatik der letzten Jahre war, wie wir gesehen haben, zum grossen Teile Parteikunst. Man suchte neue Wege, jagte nach neuen Zielen, schuf neue Formen und Formeln. Aus dem Ringen um das neue Drama entwickelte sich tatsächlich eine neue Dramaturgie, die darzustellen ja der Zweck dieses Buches ist.

Aber neben all den Experimenten und Entdeckungsfahrten in neue Gebiete gab und gibt es noch tüchtige Männer vom Bau, die unbekümmert um theoretischen Streit, um Parteiparole und Kunstgespräch nichts anderes schreiben wollten, als wirkungsvolle Stücke für das Theater. Der eine oder der andere wurde vielleicht vorübergehend zu einer Partei gezählt, der eine oder andere wurde vom Parteistandpunkt gehasst oder verfolgt. Es gibt in der deutschen Theaterwelt heute auch Kliquen des Hasses. Es gibt beispielsweise in Berlin Leute, die der Name Sudermanns von vornherein zum Zischen aufreizt. Das sind die geschworenen Hauptmann-Leute, die jeden Erfolg Sudermanns als einen Tort betrachten, den man ihrem Götzen antut.

Gerade Sudermann hat am häufigsten den Vorwurf der Theatralik hören müssen. Man macht ihm den Vorwurf so oft und begründet ihn so selten. Was ist denn eigentlich Theatralik? Es ist nichts anderes, als wenn man einem Gespräch, einem Konflikt, einem Kontrast zwischen Personen und Ereignissen eine solche Wendung oder Folge gibt, die nicht in der Linie der menschlichen, natürlichen, psychologischen oder

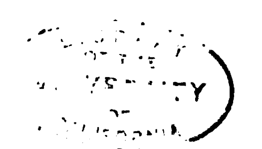
bloss physischen Wahrscheinlichkeit liegt, sondern vom Bestreben nach grösstmöglichster Bühnenwirkung diktiert wird. Der Typus der Theatralik ist der „schöne Abgang". Und darin ist Sudermann gross. Es tut einem fast leid, wie er seiner Kunst immer und immer wieder so grelle Blender aufsetzt.

Sudermanns Dramen sind bald sozial-ironische Thesenstücke, bald stehen sie auf heimatlicher Scholle, bald schwingen sie sich ins Reich der Romantik.

Mit Heimatkunst hat Sudermann begonnen. Seine ersten Romane „Frau Sorge" und „Katzensteg" waren ostpreussische Literatur, so echt, so bodenständig, so voll der Heimat wie sich sie ein Nationaler nur irgendwie wünschen kann. Dann warf der Riesenerfolg der „Ehre" den Dichter in das Berliner Leben. Die „Parvenuhorde", die in den Berliner Theatern zu Gerichte sitzt, „das widrigste Publikum der Erde", wie sie Harden einmal nannte, der Greuel der Streiter um die neue Kunst, machte Sudermann zu ihrem Götzen. Sie bekränzte ihn mit reichstem Lorbeer und bewarf ihn mit Kot, wenn er ihr nicht passte. Sie und die Berliner Kritik balgten sich um sein Talent. Es wurde überschätzt und unterschätzt, bejubelt und verhöhnt. Und so wurde er irre an seinem Wege. Er ging mit aller Energie, mit heissem Bemühen an sein Werk. Aber der Theatraliker in Sudermann war stärker als der Dramatiker. Das ist sein Fluch. Er ist kein fixer Macher wie seine Feinde wegwerfend meinen, kein Effekthascher und Attrappendichter — aber er denkt theatralisch und nicht dramatisch. Er hat ein explosives Temperament und es entlädt sich in knallenden Effekten. Seine Mache ist unbewusst, seine Attrappen baut er im besten Glauben, psychologisch zu vertiefen. Sudermann ist nicht reich an Einfällen. Das Thema des Heimkehrenden, der zu Hause in Konflikt mit der Heimat gerät, die Befreiung durch treue Pflichterfüllung, das Kraftmotiv: „nichts bereuen", das waren schon die Themen von „Ehre" und „Heimat". Dazu kam noch später die schwüle Brunststimmung zweier, die nicht zu einander kommen können. Immer stehen sich zwei Welten gegenüber und immer wird in einer schwachen Menschenbrust der Kampf zwischen ihnen geschlagen. Das gilt ebenso von der „Ehre" und von der „Heimat" wie etwa vom „Glück im Winkel". Das adelige Milieu, dem Elisabeth



Hermann Sudermann
Nach einer Photographie von J. C. Schaarwächter



entsprossen in dem ihre eigenste Natur wurzelt und der stille Winkel ihrer ehelichen Existenz, das sind hier die zwei Welten. Der aus der Fremde Kommende, der eine andere Weltanschauung mit sich bringt, heisst einmal Graf Trast, einmal Baron Röcknitz, einmal Kessler, einmal Johannes. Es ist nur das Motiv der Heimkehr, das Motiv der zwei Welten anders fugiert. Die Jugend von heute und die Jugendideale von gestern, das sind die zwei Welten im „Sturmgesellen Sokrates".

Seine wenigen Motive aber beherrscht Sudermann virtuos. Virtuos! Da haben wir es wieder. Man könnte beinahe sagen, er ist ein Virtuos, ohne es zu wissen, ein naiver Meister aller Raffinements. Und nach allen Raffinements kehrt er doch immer wieder zu seinem Ausgangspunkte zurück, zur heimatlichen Kunst. „Johannisfeuer" ist auf demselben Boden gewachsen wie „Frau Sorge" und „Der Katzensteg". So weit als möglich weicht hier der Dichter dem Effekte aus — so weit als ihm möglich, natürlich! — nur durch Stimmung soll das Drama wirken — durch die Stimmung der Landschaft. Auch dieses Drama entbehrt der alten Motive nicht: Der heimkehrende Held, die Brunst-Extase, das Trotzmotiv: „Nichts bereuen!" Die Handlung, die der Dichter erfand, um seine alten Motive neu zu stellen, ist freilich recht dürftig ausgefallen: ein Mann, der zwischen zwei Mädchen steht, mit der einen verlobt ist und die andere liebt, diese andere in der Nacht vor der Hochzeit erringt und dann doch die Ungeliebte heiratet, soll unser Interesse erregen. Auch dieser schwanke, haltlose, bei aller körperlichen Stärke willenskranke Held ist echt sudermannisch. Die Achse des Dramas aber ist der schöne, dichterische Gedanke, dass in uns allen ein Stück Heidentum wurzelt, trotz aller moralischen und religiösen Konventionen, trotz aller Kulturtünche. So ist ja auch das Johannisfeuer in der Johannisnacht solch ein heidnisch in unsere Zeit hereinlodernder Brand. Er entzündet im Herzen Georgs die heidnische Liebe zu Marikke. Und wie die Johannisfeuer niedergebrannt sind, ist auch Georg nur ein Philister mehr, der mit seiner kleinen, dummen Trude zum Altar geht.

So, könnte man sagen, wurzelt auch in Sudermann ein Stück echter, dichterischer Kraft. In jedem Drama Sudermanns loht es einmal auf. Dann aber versinkt das Drama



Engels Hofer Winterstein

„Der Sturmgeselle Sokrates“ am Lessing-Theater
Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

wieder in Technik und Geschicklichkeit. So ist auch Sudermanns gesellschaftliche Ironie eine Kunst, deren Meister er ist und deren Schärfe man viel zu wenig anerkennt, immer in Gefahr, vom Theatralischen überwuchert zu werden. Ironie war das Siegreiche in der Ehe, ironisch durch und durch ist der arg unterschätzte „Sturmgeselle Sokrates". Mit tragischer Ironie war der „Johannes" gedacht. Aber neben klugen, scharfen, wahrhaft dichterischen Worten seines Dialogs, steht gleich wieder eine übergeistreichelnde Phrase, eine hochtönende Trivialität, eine Banalität mit dem falschen Glanzlicht des Tiefbedeutenden. Wie ist nicht die Rolle des Grafen Trast mit Überlegenheitspointen überglitzert! Der Graf Trast war typisch für Sudermanns Kunst! Jede Figur bei Sudermann lässt sich auf eine Formel bringen, hat nur eine Note, verkörpert ein Wort, einen Gedanken, eine These. Sudermanns Menschen sind Abstraktionen, wenn auch in realistischer Darstellung. Es lebe das Leben! lehrt der kluge Kaffeekönig. Diese Fanfare machte dann später Sudermann zum Titel eines Stückes. Dass Sudermann dabei den das Leben und die Lebenskraft verherrlichenden Jubelruf einer herzkranken Frau in den Mund legt, ist eines seiner beliebten Kontrastmotive. Gewöhnlich liebt es Sudermann, in seinen Helden seelische Willensschwäche mit körperlicher Energie zu paaren. Ich erinnere bloss an Boleslav von Schranden im „Katzensteg", an Paul Meyhöfer in „Frau Sorge", an den Helden im Johannisfeuer usw. In „Es lebe das Leben" hat er die Antithese umgestellt. In Beatens krankem Körper lebt ein eiserner Wille. Betätigung des Ichs, Bewusstsein des eigenen Selbst ist Sudermanns moralisches Lebensprogramm. Seine ganze Kunst möchte das Leben bejahen, dem robusten Anfassen gilt seine Sympathie. Er liebt die Draufgänger, die brutalen Lebensbesieger. Und trotzdem ist es nicht immer die Kraft des Willens, die gesunde Freude am Leben, die in seinen Dramen den Sieg behält. In den Optimismus seiner Natur mischt sich der Pessimismus seiner Überlegung und die leisen Töne dieser Reflexion schwingen durch fast alle seine Stücke. Diese Weltanschauung lehrt ein Opfern des eigenen Selbst um anderer Willen, ein Glücksuchen in der Entsagung, einen resignierten Altruismus. Dem allmächtigen Opfermotiv der

Zeit ist auch Sudermann nicht entgangen. Nur schade, dass dieser Altruismus bei ihm auch oft manchmal wie eine theatralische Pose wirkt.

Von Theatralik getränkt erscheint auch Sudermanns Psychologie. Die psychologischen Konflikte werden nur in ihren Effektexplosionen dargestellt, statt in ihrem Werden und Wachsen.

Und trotz aller Einwände hat Sudermann grosse, dichterische Vorzüge, für die man nicht blind sein darf. Er hat Zug und Energie. Er ist ein Meister der Exposition, wie es heute kaum einen zweiten gibt. Mit ein paar Strichen setzt er uns einen Menschen hin, dass wir sofort wissen, wie und woran wir mit ihm sind. Dem alten dramatischen Grundgesetz, dass der Zuschauer den Ereignissen vorausblicken müsse, dass nur die Personen des Stückes, nicht aber das Publikum im Unklaren bleiben dürfe über die mögliche Entwicklung der Dinge, entlockt er seine besten Trümpfe. Mit kleinen Lichtern, mit scharfen Details weiss er Stimmung zu geben. Ja, ohne dass die Landschaft mit einem Wort geschildert wird, empfinden wir die Stimmung der Landschaft, in der das Drama spielt. Und diese Stimmung hängt gleichsam an den Menschen.

Am glücklichsten in der Stimmung, am stärksten in seinem Streben nach reiner Kunst war Sudermann, als auch er ins romantische Land sich begab und die „Drei Reiherfedern“ schrieb.

Gewiss ist das Drama nicht einwandfrei und leider fehlt ihm auch die Kraft, sich siegreich durchzusetzen. Aber nur ein im Vorurteil Befangener kann verkennen, dass hier ein ehrlich Wollender und Strebender um einen grossen und schönen Stoff sich mühte und dass die Funken, die aus der Bühne in unsere Seele springen, von einem Dichter geweckt wurden. Der Stoff ist schön und gut, wenn er auch keine neue Wahrheit birgt. Es ist die ewige Geschichte von der Sehnsucht des Menschen, die ins Weite geht und das Glück nicht achtet und verkennt, so lange er es besitzt. Wie der Reiter über den Bodensee, so geht der Mensch über sein Glück hinweg. Erst rückwärtsschauend erkennt er es. Die „Drei Reiherfedern“ sind das deutsche Gegenstück zu Ibsens „Peer Gynt“. Dort wie hier zieht der Held in die Ferne, um in bunten Abenteuern zu suchen, was er achtlos verliess. Aber

Peer Gynt sucht das Höchste, seine Sehnsucht gilt einem Kaiserreich. Und schliesslich versinkt alles in Traum und Schaum und er erkennt, dass das Kaiserreich nichts anderes war und ist als das Herz eines treu liebenden Weibes. Prinz Witte, Sudermanns Held, sucht von Anbeginn nichts Höheres als ein Weib. Er findet es und weiss nicht, dass er es gefunden hat; er tritt sein Glück mit Füssen und erkennt es erst, als seine eigene Sehnsucht es tötet. Das ist ein Drama, so menschlich wahr, so menschlich echt, dass es seiner grossen Wirkung sicher wäre, wenn es der Dichter nicht mit sym-



Hans Lorbass
I. u. II. Aufzug
Figurine von H. Lefler



Hans Lorbass
IV. Aufzug
Figurine von H. Lefler



Hans Lorbass
V. Aufzug
Figurine von H. Lefler

bolischen Ranken umsponnen, mit Zaubertand behängt, mit geheimnisvoller Sprache umwoben hätte. Das Stück ist unklar und das ist seine Todeskrankheit. Die Schönheiten darin sind alle versteckt und vergraben. Schön ist vor allem ein symbolischer Grundgedanke, der meines Wissens von der Kritik fast nicht beachtet worden ist: Prinz Witte ist ebenso wie Siegfried eine Personifikation des Deutschen: der Träumer, der Schwärmer, der Mann mit starkem Arm und starker Faust, dem Grübelei und Philosophie den Willen lähmt. Und neben diesem Prinzen Witte steht noch eine Idealgestalt, wie sie nur ein wirklicher Dichter schaffen konnte — ein Roland aus Fleisch

und Bein, der treue Knecht, der, wie die Geschichte der Deutschen lehrt, zweimal in einem Recken verkörperte Hüter und Schirmer des Reiches und Rechtes: Roland und Bismarck reichen sich die Hände. Und zu den Roland-Säulen und Bismarck-Säulen gesellt sich Sudermanns Hans Lorbass. Noch eine Gestalt ergreift uns in Sudermanns Drama. Es ist modern geworden in den letzten Jahren, den Tod auf die Bühne zu bringen. Die Begräbnisfrau ist ein weiblicher Tod, die altgermanische „Tödin“, madame la mort. Freilich geht es uns mit dieser Gestalt wie mit allen Figuren des Dramas. Der



König Witte
Figurine von H. Lefler



Unna Goldhaar
Figurine von H. Lefler



Die Begräbnisfrau
Figurine von H. Lefler

Dichter hat sie mit zuviel Symbolik umkleiden wollen und verwirrt alle Umrisse. Was in den „Drei Reiherfedern“ den Zuschauer nicht zum Genusse kommen lässt, ist der üble Umstand, dass symbolisches Drama und wirkliches Drama sich nicht decken. Dadurch werden wir zu tausend Fragen veranlasst, auf die es keine Antwort gibt. Die Begräbnisfrau ist der Tod. Gut. Wir beugen uns willig dem Symbol. Warum aber schickt der Tod den Prinzen Witte auf die Abenteuerfahrt? Warum deutet ihm der Tod die drei Reiherfedern? Oder ist die Begräbnisfrau gar nicht der Tod? Ist sie eine Schicksalsmacht, die der Dichter erfand? In der Möglichkeit der Fragen

liegt die Kritik des Stückes. Es ist symbolisch von Anfang bis zum Ende. Aber die Symbole klappen nicht. Tat und Gleichnis decken sich nicht. Wir wissen nie, ob die Gestalt des Dichters uns als solche interessieren soll, als Mensch und



Agnes Sorma als Salome in „Johannes"
Nach einer Photographie von F. O. Lundt, Berlin

dramatische Person oder ob sie bloss eine gedankliche Bedeutung hat, ob sie nichts anderes ist als ein Ideenträger. Um es mit einem Wort zu sagen, dem Stücke fehlt die Naivetät. Es ist ebenso künstlich als künstlerisch aufgebaut. Der Dichter wollte zuviel geben und gab zu wenig. Hätte er seine Ge-

danken in eine ganz einfache klare Form gegossen, verständlich für den naivsten Zuschauer, hätte er seine Verse von schwerem Prunk der auf ihnen lastenden Schönheit befreit, so wäre ihm seine Absicht gelungen. So aber sehen wir ein krampfhaftes Mühen, in die Tiefe zu kommen und statt uns auf lichte Höhen zu geleiten, führt uns der Dichter durch dunkle unterirdische Gänge, in die die Theatralik hineinblitzt.

Gewiss aber ist es, dass Sudermann viel Unrecht geschehen ist und dass er in vielen Punkten ebenso weit unterschätzt wurde, als manche seiner Zeitgenossen überschätzt wurden. Er hat vielleicht nur ein ganz einwandfreies Kunstwerk geschrieben, den Einakter „Fritzchen“ in dem stimmungsreichen Zyklus „Morituri“, aber in allen seinen Werken sieht man ihn ernsthaft nach hohen Zielen ringen. „Johannes“ war in Wahrheit ein Ringen um den Stoff. Und im „Johannes“ gibt es wie in den „Drei Reiherfedern“ Szenen voll Kraft und Schönheit. Aber man vergass und vergisst es ihm nicht, dass er Theaterstücke schreibt mit wirksamen Rollen. Alle, die das nicht können, sind die ersten, die Steine nach ihm werfen.

Wie Sudermann ist auch Fulda ein Eklektiker. Es hiesse ungerecht sein, wollte man seine Talente verkennen. Er hat ihrer mancherlei. Er weiss mit geschickter Hand hübsche und zierliche Dinge zu verfertigen. Sein Vers klingt gut. Im Reimen ist er Meister. Er beherrscht die Kunst des graziösen Spieles, die feine Goldschmiedetechnik des Wortes und er hat eine dem Publikum sich mitteilende Freude am bunten Leben und heiteren Scherz. Dazu hat er eine vorzügliche Witterung für den Geschmack des Publikums. Er dient ihm nicht, aber er kommt ihm entgegen. Über das harmlose Lustspiel, den feineren Schwank freilich reicht sein Können eigentlich nicht hinaus. Doch er will mehr. Er strebt nach höheren Zielen, zur grossen Kunst lockt ihn sein Sehnen. Ein Satiriker, ein sozialer Befreier, ein Tragödiendichter gar, möchte er sein. Und eines ist sicher. Er hat eine äusserst glückliche Hand im Finden des Stoffes. „Der Talisman“ war solch ein glänzender Stoff und gerade in der liebenswürdig heiteren Behandlung wirkte er mit lachender Schärfe. Als freilich die Pointe vorüber war und im letzten Akt Erfindung und tiefere Weisheit ihr Recht am Stoffe forderten, erlahmte des Dichters Vermögen.



Ludwig Fulda
Nach einer Photographie von Raupp in Dresden



Ein guter Griff war das soziale Stück „Das verlorene Paradies“, ein guter Griff nicht minder „Die Sklavin“. Und „Robinsons Eiland“ war eine Fundgrube lustiger Möglichkeiten und gesellschaftsphilosophischer Pointen. Gesellschaftssatire wollte er in seinem schwächsten Stücke, der aus Iffland, Philippi, Sudermann gebrauten „Maskerade“ bieten. In diesen satirischen, sozialen Stücken blieb Fulda immer unter seinem Stoff und er versagte völlig, wenn er ins Trauerspiel tauchte wie im „Herostrat“. Bei allen seinen vielen Versuchen zeigte sich wie ein schwacher Abglanz das Ringen der neuen Zeit. Aber es geht nicht in seinem Wesen auf, es bleibt immer fremd. Ihm wesenhaft und doch mit uns verwandt ist seine Liebe für das Sieghafte der starken Natur und sein romantischer Zug deckt sich mit der Richtung von heute. Ein Muster dessen, was Fulda kann, ist „Die Zwillingsschwester“. Er hat zwar dem glücklichen Stoff nicht die drastischen Situationen entlockt, die darin liegen, und die ein Franzose unbedenklich gemünzt hätte, aber er gab uns dafür eine Fülle heiterer Szenen. Und die Geschichte, wie die Frau, um ihren flatterhaften Mann zu kurieren, sich für ihre eigene Zwillingsschwester ausgibt, wird höchst lustig abgehandelt. Wie bei den meisten Fuldaschen



Josef Kainz in Fuldas „Zwillingsschwester“
Nach einer Photographie von W. Höffert, Berlin

Stücken ist auch hier die Moral eine wohlbekannte und leicht verständliche: was man besitzt, weiss man nicht zu schätzen, die verbotene Frucht lockt usw. So lange Giuditta nur die Frau ihres Gatten ist, lässt sie ihn kalt. Aber sie entflammt ihn sofort, als er in ihr die Schwägerin zu finden glaubt. Die Flatterhaftigkeit der Männer wird mit leichten Peitschenschlägen bestraft, der Witz und die Anmut der Frauen elegant besungen. Nichts was einen hinreisst oder begeistert, nichts was einen verblüfft oder entzückt, aber das ganze Stück hindurch geht eine wohltemperierte Atmosphäre der Heiterkeit, eine angenehme Wärme der Empfindung. Und Gewandtheit muss Temperament ersetzen. Und gar oft auch Psychologie!



Lotte Witt in Fuldas „Zwillingsschwester“
Nach einer Photographie von C. Pietzner, Wien

Beträchtlich unter der „Zwillingsschwester“ steht „Novella d'Andrea“. Das Stück ragt trotz seiner eleganten Verse und seiner sauberen Adjustierung mit keinem Wörtlein und keinem Szenchen über die sogenannte Unterhaltungsliteratur empor. Es ist sehr hübsch, wie die Tochter eines

Rechtsgelehrten in Bologna sich der Wissenschaft in die Arme wirft und selbst Doktor und Professor wird, und es ist ein guter Einfall, dass sie dies aus Liebe tut, aus Liebe zu einem weisen, jungen Lehrer; von erprobter Wirkung ist die Szene, wo sie die Liebeserklärung des Freundes erwartet, der Freund ihr aber, nichts ahnend von ihres Herzens Leiden, eröffnet, dass er ihre Schwester liebe und zum Weibe begehre. Und menschlich ist dann das Schicksal des Ehemannes, der sich in der Wahl geirrt und neben dem kleingeistigen Weibe verkommt. Die Szene im Hörsaale mit scholarischem Übermut ist amüsant, und der Effekt, wie Novella die Kanzel besteigt ist sehr ergötzlich. Ich verkenne durchaus die liebenswürdige Absicht des Dichters nicht, in dem Bilde der alten Zeit moderne Verhältnisse zu spiegeln. „Ah," sagt der verständnisvolle Zuschauer, indes von Bologna, dem Rechtsstudium eines schönen Mädchens, ihrem Streben nach Gleichberechtigung mit gelehrten und dozierenden Männern die Rede ist, „aha, der Dichter meint die moderne Frauenbewegung!" Und er freut sich, wie rasch und leicht er die Absicht des Dichters erraten hat. Und geht man dann nach Hause, so bleibt einem kein unangenehmer Nachgeschmack auf der Zunge, man weiss kaum mehr, was man gesehen hat, man war im Theater, wo einen eigentlich nichts störte, sich dem Vergnügen, im Theater zu sein, hinzugeben. Wer es vermag, dieses Vergnügen nicht zu schmälern, ist mit Recht beliebt. Es gibt leider Gottes so viele Leute, die einen mit Problemen quälen, die uns zwingen, neue Gefühle zu durchmessen, in unbekannte Welten zu tauchen. Wie viele, die so von neuem in ihrem Innersten aufgewühlt und zerrissen werden, heben Steine auf gegen die Störer der angenehmen Verdauung. Nein, die Stürmer und Revolutionäre, die um jeden Preis Neues, noch nicht Gesagtes bringen wollen, kennen das grosse Geheimnis des Theaters nicht. Ludwig Fulda kennt es. Er macht keinen aufdringlichen Gebrauch davon. Er ist nicht pretentiös und niemals geschmacklos in



Der Rektor in Fuldas „Novella l'Andrea" Figurine von H. Lefler

der Wahl seiner Mittel. Und darum ist er wohlgelitten und man schätzt seine Talente. Man darf aber von Fulda nicht sprechen, ohne sein Meisterwerk zu erwähnen, die Molierè-Übersetzung. Das war eine klassische Tat für die deutsche Bühne, der sich die glänzende Übertragung des Cyrano anreiht.

Nicht so liebenswürdig wie Fulda, nicht so zart und graziös, dafür aber witziger und zugreifender ist Oskar Blumenthal. Im Jahre der Jahrhundertwende ergab eine Statistik der Aufführungen an allen deutschen Theatern ein höchst bemerkenswertes Resultat. Es kamen 302 Theater mit zusammen 43458 Aufführungen in Betracht. An der Spitze aller Autoren marschiert Blumenthal mit 3076 Aufführungen seiner Stücke, an der Spitze aller Stücke das „weisse Rössl“ mit 1692 Abenden. In weitem Abstand folgen die Konkurrenten: Gerhart Hauptmann bringt es auf 1294 Aufführungen, Schiller auf 1102, Sudermann auf 988.



Oscar Blumenthal
Nach einer Amateur-Aufnahme

Diese Zahlen geben zu denken. Was führte Blumenthal zur Beherrschung der deutschen Bühne? Denn aus diesen Zahlen spricht eine Beherrschung. Dass seine Stücke lustig und witzig sind, dass sich aus seiner grossen Bühnenpraxis eine grosse Bühnenkenntnis entwickelt hat, deren Sicherheit heute

kein zweiter deutscher Autor erreicht, das ist es nicht allein, kann es allein nicht sein. Blumenthal als dominierende Erscheinung der deutschen Kunst ist, ich gebe es zu, eine seltsame Erscheinung und ich verschliesse mich nicht dem Humor dieses Bildes. Aber diese Erscheinung hat ihre psychologischen, fast hätte ich gesagt, sozialen Gründe. Man täte dem sehr klugen und sehr lustigen Blumenthal sicher Unrecht, würde man ihn mit Kotzebue vergleichen. Aber Kotzebue war der Blumenthal von einst. Er war die Freude des bürgerlichen Publikums im Theater, das von Sturm und Drang sich bei seinen Harmlosigkeiten erholte. Und so ist auch heute Blumenthals Sieg auf allen Linien, ein tantièmenschwerer Sieg, eine bedeutsame Reaktion. Und dass die Reaktion sehr kräftig einsetzte, beweisen die Zahlen: 1692 (Das weisse Rössl) — 716 (Fuhrmann Henschel). Und der Sturm und Drang, die Armeleut-Dichtung, die Milieudramatik, die Elendsstücke, die Seelenanalysen, das soziale Sezierexperiment, die Problemtragödie bereiteten und bereiten dankbaren Boden für den Erwecker der Behaglichkeit, für den Festarrangeur gemütlicher Abendunterhaltung. Darin liegt die Siegkraft Oskar Blumenthals: seine Stücke atmen Behaglichkeit aus, sie regen nicht auf, sondern stimmen zur Heiterkeit. Recht besehen, sind auch sie Milieustücke. Aber es gibt nicht nur grausliche, erschütternde, erbärmliche und mitleiderweckende Milieus, sondern auch angenehme, wo es gut sein ist, wo man gerne weilt, in deren einfache, anheimelnde Verhältnisse man sich mit Vergnügen schickt. So ein Milieu ist das Rösslwirtshaus am Salzkammergutsee, das Schiffsverdeck der „Augusta Viktoria“ im „blinden Passagier“, so ein Milieu ist die gute Bürgerstube, wo Blumenthals sonstige Schwänke spielen. Seine Menschen haben ihre Sparren und Eigenheiten, sind leichtsinnig oder verbohrt, aber im Grunde sind es gute Kerle, die Gemüt und Herz haben und mit denen das Publikum gerne zu tun bekommt. Ein sympathisches Haus, sympathische Leute — da kommt man gerne wieder! 3076 mal im Jahre, wie der Ausweis besagt.

Es könnte einem fast leid tun, dass der Mann mit dem Lachen, dass Oskar Blumental für das Berliner Publikum schreibt und nicht als Franzose für die Pariser. Er hat einen reichen Fonds an Schwankideen, an Tricks, an Lustspielspulen,

von denen er das Lachen sicher abschnurrt. In jedem seiner Stücke, auch in denen minderer Qualität, stecken Ansätze zur feinen Komödie, zur Capusiade, wie zum Labiche-Wirbel. Aber Blumenthal, insbesonders wenn er mit Kompagnons arbeitet, hat auch die Fehler der Franzosen. Dann tritt das Interesse für die Menschen des Stückes ganz in den Hintergrund und die Bühnentechnik wird zur Dramaturgie des Spasses. Wie in anderen dramatischen Werken Menschen und Handlungen exponiert werden, so exponieren die Autoren ihre spasshaften Tricks. Jeder Witz wird von langer und kluger Hand vorbereitet. Und in dieser Technik der Vorbereitung sind heute Blumenthal und Kadelburg in Deutschland unereicht. Ihre Meisterschaft hat etwas unheimlich Mathematisches an sich. Damit freilich verliert ihr Witz das Beste: die frische Ursprünglichkeit, das Sprudelnde. Es ist ziemlich gleichgültig, wer auf der Bühne just der Träger des Spasses ist. Er charakterisiert weder den Träger, noch die Situation. Damit begibt sich der Witz allen literarischen Wertes. Es ist schade, dass Blumenthals feines Lustspieltalent im Spassgeschäft — und mehr sind seine Kompagniearbeiten nicht — verloren geht.

Aber Blumenthal hat doch zuweilen den Ehrgeiz, nicht nur als Spassmacher, sondern auch als Künstler zu gelten. In seinem Herzen fühlt er sich als Dichter. Er hat ein äusserst anmutiges Verstalent und die kunterbuntesten, drolligsten Reime, die ihre Drollerie nur etwas absichtlich zur Schau tragen, purzeln ihm aus dem Ärmel. Seine gut pointierten Epigramme und kleinen Bosheiten, seine niedlichen Scherze und hübschen Versepisteln wird man gewiss mit Vergnügen lesen. Was in dem Lustspiel „Die Fee Caprice“ an diese Einfälle und Feuilletonsächelchen erinnert, hat denn auch seinen Reiz. Aber dieser Reiz ist nicht stark genug, das Stück zu tragen. Ein echter Lustspieleinfall liegt ihm zugrunde. Wer seine Frau vor einem Liebhaber beschützen will, muss einen zweiten Liebhaber als Tugendwächter aufstellen. Wie die zwei Ritter sich in Schach halten, wie die Frau durch den einen vom anderen kuriert wird, — wenn man die Idee hört, ahnt man, vergnüglich schmunzelnd, die komischesten Dinge. Aber unsere Ahnungen werden enttäuscht. Die Komik des Stückes wird nicht durch übermütige Verwicklung, noch durch tolle Situationen bestritten,



Jenny Gross — Ed. von Winterstein — Ad. Klein

„Fee Caprice“ (III. Akt) im Lessing-Theater

Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

sondern durch einen karikierten Dichter, Rolf Eberhard, der im Mittelpunkt der Handlung steht. Dieser Eberhard erinnert an den Pianisten Krasinsky in dem in französischer Technik gut geschulten „Probepfeil“.

Ein Verslustspiel im modernen Gewand! Auch das war gewiss ein hübscher Einfall. Aber in der „Fee Caprice“ verleiten die Tändelwellen des Verses den Dichter dazu, die Charakteristik zu verwischen, an Stelle eines schlagenden Dialoges und einer energisch fortschreitenden Handlung im wohligen Bade der Reimplauderei zu plättschern. Manchmal spritzt es ganz lustig auf, manchmal glitzert es in allen Farben der Laune, aber schliesslich sehnen wir uns doch nach dem festen Lande einer Lustspielaktion.

Die „Fee Caprice“ als Beherrscherin der Frauenseele und des Frauenherzens, was ja doch eigendlich ein und dasselbe ist — auch das ist ein hübscher Einfall. Das Unberechenbare, hier wird es Ereignis, das Unwahrscheinliche ist hier das Natürliche, das Bizarrste erscheint selbstverständlich. Ein famoser Ausgangspunkt für ein Lustspiel aus der Psychologie des Weibes. Aber Blumenthal blieb es uns schuldig. Seine Fee Caprice ist die kleine Laune einer kleinen Frau, wie wir sie aus Dutzenden von Stücken kennen. Schade, dass Blumenthals Erfindungsgabe hier seinem Verstalent nicht die Wage hält. Das war übrigens auch der Fall in der anmutigen und reizenden Bluette „Wann wir altern“. Nur ein Nippesgegenstand, nichts weiter, aber als solcher zierlich und fein ... Die Franzosen schätzen solche Werke der Kleinkunst.

Auch Blumenthal wollte einmal ins Meer der grossen Kunst hinaussegeln. Er wagte sich an einen ernsten Stoff von gewaltiger Tragik, er wollte die Gestalt und das Geschick Bismarcks in spanischer Verkleidung auf die Bühne bringen. Sein Talent der fliessenden Rede, der Konversation, die zur Pointe strebt, seine Wortkunst und sein geschicktes Oberflächenspiel — die Trümpfe seiner Lustspieltechnik, versagten hier, oder, was schlimmer, führten ihn auf Abwege. Sein Herzog von Oliveto redet nur und handelt nicht, und wenn wir nicht wüssten, wen er vorstellen soll, wir hätten nicht die geringste Veranlassung, uns für ihn zu erwärmen. Alles Interesse des Stückes liegt eben in Voraussetzungen, die wir mitbringen sollen.

Wir sollen glauben, dass dieser Herzog ein grosser Staatsmann war (wir sehen und erfahren es nicht), wir sollen glauben, dass sich Bismarcks Schicksal hier spiegelt. Aber ein wirkliches Bismarckstück müsste auch vor einem Publikum bestehen können, das vom historischen Bismarck keine Ahnung hat.

Mit Voraussetzungen arbeitet auch ein zweites Bismarckstück, das Lustspiel „Der tolle Bismarck“ von Walter Harlan. Sehr hübsch ist die Stimmung der pommerischen Gutshöfe getroffen, sehr hübsch ist das Haus Puttkamer geschildert, aus dem der junge Bismarck seine Braut holt. Auch die Engländerin Grizzie Putkins, die Bismarck gern in ihre Netze einfangen möchte, ist ein drastisches Persönchen. Und wie der tolle Junker zwischen Johanna Puttkamer und Grizzie Putkins schwankt, so schwankt er auch zwischen der Verführung eines Rittmeisters Corvin, der ihn zum Chefredakteur eines revolutionären Blattes machen möchte, und seiner königstreuen Gesinnung. Aber er entscheidet sich natürlich für Johanna und den König und er geht nach Berlin, die Revolution bekämpfen und dem König helfen. Gewiss könnte aus diesem im Aprilwetter seines Lebens schwankenden Manne, der nicht weiss wohin mit seinem Tatendrang, ein sehr guter Dramenheld werden. Aber Harlan schenkt sich manche Motivierung der Verhältnisse, manche psychologische Vertiefung seines Helden, weil eben dieser Held Otto von Bismarck heisst! Und das ist ja der Grund, warum es dem Dichter so schwer fällt, Figuren der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit als dramatischen Stoff zu benützen. Unwillkürlich rechnet er mit Voraussetzungen, mit dem, was wir erlebt und gelernt haben, und begibt sich auf ein Gebiet, das total unkünstlerisch ist. Dass aber Harlan mehr kann, als er in dem jedenfalls liebenswürdigen Bismarckstücklein zeigte, das bewies er in seinem ganz famosen Schwank „Jahrmarkt in Pulsnitz“. „Ich habe,“ sagt er in den Widmungszeilen an Eduard von Hartmann, „auf die Art eines Schwankdichters versucht, die Erlösung von der Glücksgier durch die Erkenntnis: — Gott sein ist arbeiten — in der Seele eines Rentners und unbesoldeten Stadtrates zu Pulsnitz in Sachsen zu gestalten.“ So bekam ein draller Possenstoff einen philosophischen Inhalt. Der Stadtrat Assmann ist sehr reich geworden, hat sich von der Arbeit zurückgezogen und will nun

der Freude und dem Glücke leben, die aufgelesenen Theorien des Glückes in Wirklichkeit umsetzen. Aber schliesslich läuft seine Unterhaltung darauf hinaus, das Geld mit vollen Händen zum Fenster hinauszuwerfen, eine Negertänzerin zu adoptieren, eine Mumie zu kaufen, damit sich seine erbschleichenden Verwandten nur recht ärgern. So wird er aus dionysischem Drange fast zum spleenigen Narren. Seine tüchtige Haushälterin aber beschliesst, ihn zu kurieren, und die Kur gelingt so trefflich, dass aus beiden ein Paar wird. Das wäre alles ausgezeichnet, wenn eben die Haushälterin dem Dichter besser gelungen wäre. Aber gerade die Gegenspielerin des Helden ist die am schwächsten gelungene Figur des Stückes. Sie ist in der Absicht stecken geblieben und aus der flachen Zeichnung wurde keine plastische Figur. Und so ereignete es sich, dass wir die gedanklich sehr hübsch gedachte Umwandlung aus der Vestalin in die Mänade nur hören, aber nicht glauben. Und so ist auch der Höhepunkt des Stückes, wo der Stadtrat durch einen gewaltigen Ärger kuriert werden soll und alles zu einem himmlischen grobianischen Donnerwetter zudrängt, in dem sich die Spannung des Stückes entladen soll, hinter der Absicht zurückgeblieben. Aber wenn auch alles Harlan nicht gelang, er zeigte doch, dass ein Schwank neben Scherz und Spass auch psychologische Tiefe verträgt, und wenn sein Humor es auch liebt, groteske Purzelbäume zu schlagen, so bleibt er doch immer im Menschlichen. Der Jahrmarktschwank bekommt symbolischen Charakter, im Lachen lernen wir nachdenken, lernen wir Erkenntnis. So weiss ein Dichter auch einen grobkörnigen Stoff zu vergeistigen. Weit öfter allerdings ereignet sich der Fall, dass der grosse Stoff rein theatralisch ausgeschlachtet wird. Das tat Felix Philippi, als er in seiner Weise Bismarck dramatisch verwertete. Sein Bismarckstück hiess „Das Erbe“.

Es ist zweifellos, dass Philippi in hohem Grade dramatischen Sinn hat. Er spürt im Stoffe die dramatische Schlagkraft und ihm ist die hohe und seltene Gabe zuteil, dramatisch zu sehen. Er hat einen ausserordentlich glücklichen Griff. Die Situationen, von denen er ausgeht, sind immer dramatisch wirksam, die Konflikte, die er gestaltet, wären geeignet, uns aus doppeltem Grunde nahe zu gehen. Erstens weil sie das Menschliche in uns berühren und zweitens weil sie Fragen der

Gegenwart auf der Bühne zeigen. Bis hierher, das heisst, so weit es sich um Plan und Skizze handelt, arbeitet Philippi wie ein starkes, dichterisches Talent. Aber nun kommt, ach, die Ausführung! Und diese Ausführung ist alles eher denn dichterisch. Es ist die banalste handwerksmässige Bühnenmache, die frisch und fröhlich auf allen Gemeinplätzen grast, Poesie durch Phrase, Gefühl durch Klischee ersetzt. Eine auf Wirkung unbekümmert drauf los arbeitende Mache, die alles eher ist als Kunst, alles eher denn Literatur. Das ist das Problem Philippi. Die Legierung eines Dichters mit einem Macher, das totale Unvermögen, dichterisch auszuführen, was dichterisch ersonnen wurde. Die lächerlich banale Kolorierung einer interessanten Zeichnung.


Felix Philippi
Nach einer Photographie von E. Bieber, Berlin

Felix Philippi wurde der Birch-Pfeiffer der Aktualität. Er hat Professor Schweninger, die Krankheit Friedrich III., die Kotzesche Affäre dramatisch verarbeitet. Im „Erbe“ machte er sich an den Konflikt zwischen Wilhelm II. und Bismarck. Seine Technik hat Philippi aus England bezogen. Dort sind jene spannenden Sensations- und Spektakelstücke zu Hause, die mit allen Kniffen des Kriminalromans arbeiten. Edelmut, Heroismus, Entlarvung eines Bösewichts, geheime Gänge, ausgeklügelte Pläne, deren verblüffende Raffiniertheit immer zum Siege führt, zartes Mädchentum, kraftvolle Männlichkeit, ein Gentleman, der eigentlich ein Spitzbube ist, einige schwung-

volle Phrasen, einige donnernde Tiraden für das Gute und Edle, eine Rede in tyrannos, einige brave Arbeiter als Chorus, wenn möglich effektvolles Glockengeläute hinter der Szene — das sind so die wichtigsten Ingredienzien dieser dramatischen Kolportage. Und sie finden sich alle gleichsam typisch in seinem Schauspiel „Das Erbe".



Paul Lindau
Nach einer Photographie von Raupp in Dresden

Mit der Kunst hat das nichts zu schaffen. Das ist Handelsware, für den Massenabsatz berechnet, den sie auch findet. Philippis Stücke gehen über hunderte, tausende von Bühnen. Besonders in der Provinz ist das Geschäft flott und gut. Die Provinz glaubt nämlich, in diesen bunten Farbendrucken wirklich Illustrationen zur Weltgeschichte zu erblicken.

Und die Provinz freut sich riesig, auch einmal der Weltgeschichte Beifall klatschen zu können. Wenn aber Philippi die Aktualität verlässt und im „Grossen Licht“ oder im „Grünen Zweig“ mit eigener Erfindung uns aufwartet, so genügt auch die interessante Problemstellung nicht, um das Theatralische im schlimmsten Sinn, das Rohe und Banale der Ausführung vergessen zu machen.

Ist bei Philippi das Theatralische fast bis zur Karikatur gesteigert, so ist es bei Paul Lindau beinahe ganz vergeistigt, wobei ich hier das Wort Geist mit esprit übersetzen möchte. Lindau hat von den Franzosen nicht nur die Kunst des Dialogs gelernt, der bei aller Knappheit doch immer Raum lässt für das Geistreichsein, sondern auch die Kunst eine Handlung zu verwickeln und geschickt zu lösen. Lindaus Fehler und Vorzüge lassen sich an irgend einem seiner Stücke demonstrieren. Ich wähle als Beispiel das beste aus seinen letzten Jahren, das Schauspiel „Nacht und Morgen“.

Man gestatte mir dabei eine kleine persönliche Erinnerung. Vor Jahren sass ich einmal mit Sardou vor dem Kamine und der immer bewegliche Dichter erzählte mir von seinen Lehrjahren als Dramatiker. Von der famosen Methode, die er entdeckt hatte, um sein Handgelenk zu üben. Er pflegte als Junge irgend ein Stück von Scribe herzunehmen, den Akt zu lesen, und dann ohne das Stück weiter anzusehen, den Plan der übrigen Akte auf Grund der Exposition zu entwerfen.

Ich wüsste heute für einen angehenden Dramatiker eine ähnliche Fleissaufgabe. Er sehe sich den ersten Akt von Lindaus „Nacht und Morgen“ an, gehe dann nach Hause und ziehe alle Konsequenzen aus den Prämissen dieses Aktes. Eine brillante Rechenaufgabe!

So vorzüglich in diesem Akte alles vorbereitet und eingeleitet ist, so sorgfältig alle Schlingen geknüpft sind, um die Haken der Handlung aufzunehmen, so scharfsinnig der Dichter den Grundriss seines Baues in den unscheinbaren Sand des Alltages zeichnet, so klug er seine Figuren disponiert, das rechte Interesse will nicht aufkommen. Das Interesse für die Personen stellt sich auch später nicht ein. Wohl aber eine grosse Spannung wie die Geschichte ausgehen wird. Mit ausserordentlichem Raffinement wird diese Spannung bis zum



M. Frauendorfer

„Nacht und Morgen“ am Berliner Theater
Nach einer Photographie von Zander u. Labisch

Schlusse gesteigert, und wenn der Schluss dann doch versagt, so liegt der Grund dafür darin, dass unser ganzes Interesse für die Intrige aufgebraucht worden ist, so dass für die Personen nichts übrig blieb. Die Personen sind Schachfiguren, weiter nichts. Mit dem Matt der letzten Szene werden sie wieder zu Puppen, die uns nichts angehen. Und wenn wir aus dem Theater eine Erinnerung nach Hause nehmen, so ist es die an den aufregenden Vorgang, das kunstvolle Spiel, nicht an der Menschen Leid und Qual, das uns vorgeführt worden ist.

Im Ministerium ist ein Aktenstück gestohlen worden. Der Verdacht lenkt sich mit zwingender Deutlichkeit auf den Legationsrat von Eckhorst. Er könnte seine Unschuld mit einem Worte beweisen, mit seinem Alibi den Verdacht entkräften, aber er müsste damit eine Frau kompromittieren und diese Frau ist seine eigene Schwägerin. In der höchsten Not, unmittelbar vor der drohenden Verhaftung opfert sich die Geliebte und gesteht vor ihrer Schwester, vor Eckhorsts Gattin, die Wahrheit ein. Hätte sie noch eine Minute geschwiegen, dann wäre die Familienkatastrophe, die nun hereinbricht, nicht nötig gewesen; denn gleich nach ihrem Geständnisse meldet sich der wahre Dieb, der Kanzleidiener Zülke.

Der Kampf der beiden Schwestern um die Liebe des einen Mannes, das Schwanken dieses Mannes zwischen den beiden Frauen, das rein Menschliche dieses Konfliktes verschwindet ganz hinter dem Kriminaldrama. Die Verhörszenen sind glänzend geführt und Lindau zeigt sich wieder einmal als ein Geschicklichkeitskünstler in kriminalistischen Dingen. Das Stück hat auch etwas wie eine Tendenz, wie eine These. Es soll zeigen, wie die rücksichtslose Polizei in ihrer Suche nach Wahrheit in die Familie eingreift und wie die Zeugenpflicht in einem Falle, wo es sich noch dazu um einen in diesem Falle Unschuldigen handelt, das Glück zweier Menschen zerstört, die im Begriffe waren, sich nach Irrungen und Wirrungen doch noch zu finden. Die Anklage, die gegen die Justiz geschleudert wird, hat Kraft, aber der Kasus, an dem sie uns illustriert wird, überzeugt uns nicht von ihrem Rechte. Der Held ist uns viel zu wenig sympathisch und wir stehen ihm nüchtern, wenn nicht gar feindselig gegenüber. Auch stört es, dass die Katastrophe auf der Nadelspitze eines Zufalles balanciert. Wenn

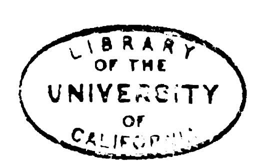
der Seelenkampf der Frau Ellen, ob sie die Wahrheit gestehen soll oder nicht, noch eine Minute länger dauert, so ist sie der Entscheidung enthoben, denn schon steht der geständige Verbrecher hinter der Türe. Dass sie gesprochen hat, ist nun ein Unglück, aber der Tragik, die aus ihrem Geständnisse folgt, fehlt die Notwendigkeit.

In allen Stücken Lindaus ist die Intrige, die Handlung die Hauptsache und er weiss sie zu Unterhaltungs- und Spannungszwecken mehr oder minder geschickt, oft nur allzu geschickt zu verwenden. Ja, selbst dort, wo er augenscheinlich von einem psychologischen Problem ausgeht, also vom Charakter, um in unserer Terminologie zu bleiben (wie z. B. im „Andern"), stellt sich bald die Lust am Kriminalistischen in den Vordergrund und das Spannungsdrama verdrängt das Charakterdrama.

Wie uns Lindau in seinen Motiven und Themen, die er immer aus der Gegenwart nimmt, modern anmutet, in seiner Technik aber noch in der Franzosenschule blieb, so begann Max Dreyer in seinem ganzen Gehaben als Moderner. Im Jahre 1896 hatte das Erstlingswerk eines jungen Literaten am Berliner Lessingtheater einen hübschen Erfolg. Es hiess „Drei" und war eine dreiaktige Komödie von Max Dreyer. Man machte zahllose schlechte Scherze über diesen Dreiklang, musste aber konstatieren, dass der Verfasser eine gewisse Feinheit in der Psychologie, ein glückliches Gefühl für Stimmung und Stimmungswerte besass. Es weht Ibsensche Problemluft durch das Drama. Dramatis personae: der Mann, die Frau, der Hausfreund. Aber dieser Freund ist ein prachtvoller Junge voll Ehrlichkeit und Biederkeit, der keinen Augenblick daran denkt, in den kameradschaftlichen „Dreibund" unlautere Gedanken zu tragen. Da erinnert ein Besuch den Gatten an einen Dreibund seiner eigenen Jugend, wo er selbst und zwar ganz in landesüblichem Sinne — der Dritte war! Die Eifersucht erwacht in ihm und zerstört brutal den Frieden seiner Häuslichkeit. Jetzt erst erkennt Susanne, seine Frau, ihren Mann in der ganzen Erbärmlichkeit seiner haltlosen Natur. Sein Verdacht öffnet ihr aber auch die Augen — dem Freunde gegenüber. Das ist ein Frischer, ein Starker, ein Fröhlicher, in allen Dingen das Gegenstück zum Gatten. Susanne will ihren Mann verlassen, um mit Hans zu ziehen, aber Hans ist



Max Dreyer
Nach einem Gemälde von Georg Ludwig Meyn


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

nun einmal in diesem Falle absolut nicht zum Liebhaber geschaffen. Er hat für Susanne — auch nach ihrem Geständnisse — nur brüderliche Gefühle. Er geht nach rechts, Susanne nach links, der Gatte bleibt allein zurück auf den Trümmern seiner Ehe.

Gewiss kein gutes Stück, aber es hat Anläufe, gute Szenen. Man merkt, dass es einer geschrieben hat, dem es heiliger Ernst war mit der Beobachtung der Menschen. Leider verwechselt der Autor immer wieder Motive des Lustspiels mit tragischen Motiven; der traurige Schluss findet den Zuschauer skeptisch und der Zweifel an der Notwendigkeit des Jammers auf der Bühne raubt diesem die Wirkung. Das echte dramatische Leben geht dem Werk ab. Ein Jahr später wurde ein zweites Drama Dreyers, „Eine“ genannt, im Königlichen Schauspielhaus aufgeführt. Es hatte keinen rechten Erfolg. Wiederum gab es mancherlei zu loben: den kecken Griff, den derben Humor, launige Einfälle. In vielen Einzelheiten war auch zu erkennen, dass ein Poet am Werke gewesen war. Aber der Mangel an dramatischer Komposition, an Bühnenwirksamkeit war stärker geworden, das literarische Niveau, wenn gleich dieses zweite Stück in Versen geschrieben war, erheblich gesunken. Und nun mit einemmal kommt die Wendung in Dreyers Karriere. Er erlernt die Theatralik, er studiert den Geschmack des Publikums. Und bald ist der Kontakt zwischen ihm und dem Publikum hergestellt. „In Behandlung“, „Hans“, „Der Probekandidat“ — Erfolg auf Erfolg. Immer zeigt sich noch ein Endchen wahres Können. Aber Dreyer wurde zum Dichter der Philisterkomödie, die bald älteste Possenstoffe neu wendet und mit neuen Ideen frisch füttert oder unentwegt in die grosse Trommel wackerer Gesinnung tapfer hineinschlägt. Dabei überschreitet Dreyer ebenso oft die Grenze zwischen derbem Humor und der Zote, als zwischen Dramatik und öder Theatralik.

„In Behandlung“ war sein erster Bühnensieg.

Es ist selbstverständlich, dass die Frauenfrage, die Frage des Rechtes der Frau auf Bildung, Arbeit und Erwerb, auf Selbständigkeit und Freiheit, die Dichter lockt wie das Licht die Mücken. Jeder ahnt und wittert in seiner Weise in dem Vorwurf das lustige und tragische Motiv. Aber weil alle zu rasch es packen wollen, misslingt der Sprung. Nie ist ein zeit-

gemässer Stoff geschmackloser, unbeholfener, unverständiger behandelt worden als die Frauenfrage von den zeitgenössischen Poeten; und doch bin ich überzeugt, dass der Mann noch kommen wird, der mit starker Hand das Richtige erfasst und mit dramatischer Kraft es auf die Bühne stellt. Aber die Frau im Kampfe um ihre Existenz, die Frau im Kampfe gegen Vorurteil und Gewalt ist ein tragisches, kein Possenmotiv, am allerwenigsten der Vorwand zu einem seichten Lustspiel. Wie das Fräulein Doktor in die Heimat zurückkommt, wie sie als Wundertier begafft wird, wie man sie angreift, verdächtigt, unmöglich machen will, da sie sich anschickt die Praxis auszusüben, wie sie mit dem Bräutigam bricht, weil sie einander nicht verstehen, wie sie dann dem Kollegen und Jugendfreund, den sie zwar nicht zu lieben glaubt, die Hand reicht zum kameradschaftlichen Bund, und wie aus dem feindlichen Ehepaar dann ein glückliches Ehepaar wird mit reicher Praxis — das hat gewiss den wackeren Philister in der deutschen Provinz sehr amüsiert. Dreyer ist ein Mann der Behaglichkeit. Aber seine Behaglichkeit ist nüchtern, ist norddeutsch. Behaglich in diesem Sinne war auch der vielgespielte „Hans". Und dann kam der grosse Schlager „Der Probekandidat". Das Stück der Gesinnungstreue, der unentwegten Überzeugung. Eigentlich gehört der „Probekandidat" zu den Ständestücken (wohin ja auch die Werke Otto Ernsts scheinbar gehören). Aber entscheidend für den Dichter wie für die Aufnahme war ja doch die Theatralik der grossen Szene, wo der Kandidat Dr Heitmann sein darwinistisches Kredo nicht widerruft, sondern mit deutscher Begeisterung, mit deutschem Mut für seine Überzeugung eintritt. Freilich das Charakterdrama in diesem Handlungsdrama, die psychologischen Kämpfe, hat der Dichter kaum angedeutet, geschweige denn ausgeführt. Er blieb an der Oberfläche und begnügte sich einige lustige, gut getroffene Silhouetten aus dem Lehrermilieu zu liefern. Hier unterstützte der Humorist tatkräftig den Theatraliker.

Aber diesem Humoristen fehlt leider südliche Liebenswürdigkeit. Und sein Schwank „Das Tal des Lebens" ist schnöde von allen Grazien verlassen. Das ist plumper, schwerfälliger Spass, mit Behagen breitgetreten und unterstrichen. Wo ein Witz als Pointe lustig aufflattern sollte, setzt sich die Zote

schmunzelnd nieder. Durch das ganze Stück geht das Schmunzeln und Rippenstossen des Weinreisenden, der starke Stücklein zum besten gibt.

Eine lustige Grundidee. Ein kleines Ländchen und in diesem Ländchen ein kleines Tälchen, dessen Industrie das Ammenwesen ist. Die Ammen haben eine Zunft und der Zunftmeister ist der Ammenkönig. (Das Schmunzeln und Rippenstossen beginnt.) Herr über dieses Ländchen ist ein markgräflicher Serenissimus, der eine schöne Frau, aber keine Kinder hat. (Keine Kinder! Hei, wie vergnügt der Erzähler blinzelt.) Wenn aber der Markgraf ohne Leibeserben stirbt, so fällt das Ländchen an Preussen. Der Zorn des Markgrafen setzt sich um in Lust an Bosheit und in fanatische Moral. Eine Keuschheitskommission wird eingesetzt und die macht mit den Ammen im Ammental kurzen Prozess. Auf Liebe ohne kirchlichen Segen wird der Tod gesetzt. Als aber der Ammenkönig sich gegen die Panduren der Keuschheitskommission zur Wehre setzt, wird er zwangsweise zum Militär gesteckt und kommt auf diese Weise ins Schloss und somit in die Nähe der Markgräfin. Die Markgräfin hört von der Anwesenheit eines Ammenkönigs, lässt sich ihn kommen — — alles weitere ist ja aus



Rudolf Schildkraut als Markgraf im „Tal des Lebens“

der „Herzogin von Gerolstein“ bekannt. Der Markgraf bekommt seinen Sohn und alles endet in eitel Fröhlichkeit. Damit der literarische Charakter gewahrt bleibe, sind einige Tiraden über Freiheit der Liebe und Menschenrechte eingestreut und um seine Prosa zu heben, bedient sich der Autor zuweilen der Inversion.

In den „Siebzehnjährigen“ kehrte Dreyer zur psychologischen Technik seiner Erstlinge zurück und das war wohlgetan. „Die Siebzehnjährigen“ sind bei allen Schwächen weitaus sein wertvollstes Stück. Das Problem ist interessant gestellt. Vater und Sohn sind Nebenbuhler und die siebzehnjährige Erica liebt den reifen Major Werner mehr als den siebzehnjährigen Kadetten Frieder. Und Frieder belauscht, wie Werner und Erica sich ein Stelldichein für die Nacht geben. Darüber bricht sein Herz und er erschiesst sich an der Schwelle des Pavillons, den beiden so den Weg versperrend. Werner aber trifft die Strafe des Himmels, denn seine schwachen Augen, denen der Doktor Erblindung vorhersagte bei grosser Aufregung, verlöschen, als er den Tod des Sohnes erfährt. Die beiden Siebzehnjährigen, Knabe und Mädchen sind in ihrem treibenden Drang ihren Gefühlen, die vom Unbewussten ins Bewusste springen, mit ihren dumpfen Instinkten, wo plötzlich der Blitz der Erkenntnis die Nacht zerreisst, gut gesehen und gut gezeichnet, wenngleich man bei dem Jungen die Erinnerung an Halbe nicht immer los wird und im Mädchen eine Dosis unangenehmer, bewusster Koketterie steckt. In der „Jugend“ war freilich die Liebe der Siebzehnjährigen von ganz anderer Frische und Kraft. Menschlich nahe ist uns Anne Marie, Werners gütig verständnisvolle Frau, dagegen ist Werner dem Dichter völlig misslungen. Er hat kein Gesicht und keine Haltung. Und so geschieht es, dass die Höhe des Stückes, die Aussprache Werners mit Erica, wo er erkennt, dass das Mädchen ihn liebt, stumpf verläuft. Hier ist dem Dichter sein Temperament ausgegangen. Auch von Dreyerschen Geschmacklosigkeiten und Plumpheiten ist das Stück, wenn nicht ganz, so doch beinahe frei. Das Satyrspiel zu dieser Tragödie wurde übrigens schon vor mehr als zehn Jahren geschrieben, als Hartleben seine freche „Angele“ veröffentlichte. Auch da sind Vater und Sohn Nebenbuhler. Aber so wie dort grell das Lachen

aufkreischt: verachte das Weib! ist hier Dreyers Optimismus das versöhnende Moment. Dass wir mit allen diesen Menschen Sympathie haben, lässt das Unbehagen am Problem nicht aufkommen. Uns völlig mitzureissen, dazu ist freilich die dichterische Kraft in Dreyer zu schwach.



Otto Ernst
Nach einer Photographie von Mocsipay in Hamburg

Mit Dreyer vielfach verwandt ist die Muse Otto Ernsts. Auch Otto Ernst schrieb sein Stück vom Konflikt des Gewissens. „Die grösste Sünde“ ist eine Tragödie der Überzeugung. Wolfgang Behring ist ein Freigeist, der sich nicht kirchlich trauen lassen will. Als er aber in Not und Elend gerät, sein Kind stirbt, die Frau schwer krank wird, bringt er seine Überzeugung zum Opfer, um das geliebte Weib zu retten. Der Schwiegervater, der das Opfer verlangt, gibt das Geld

für eine Reise nach dem Süden, die Frau genest, aber Wolfgang ist zerstört. Er kommt über seinen Abfall nicht hinweg und schliesslich erschiesst er sich und seine Frau . . . Im Doppelselbstmord finden sich ihre Seelen wieder zum letzten Glücke. „Die grösste Sünde“ ist das düstere Gegenstück zum Probekandidaten. Aber hier wie dort geht der Dichter nicht hinein ins Menschenherz, sondern klebt am Ereignisse. Und hier wie dort dröhnt die Pauke der wackeren Gesinnung. Gewiss ist der Konflikt zwischen Freidenkertum und Religion tiefgehend und dass er aktuell ist, haben wir ja schon betont, als wir von der religiösen Strömung des heutigen Tages sprachen. Symptome für diese Strömung sind „Der Probekandidat“, „Die grösste Sünde“ ebenso wie Flaischlens „Martin Lehnhardt“, wie „Maria Friedhammer“ von Lilienfein und wie alle die modernen Dramen, die den Glaubenskonflikt behandeln.

„Die grösste Sünde“ kam erst zur Aufführung, als Otto Ernst sich mit der „Jugend von heute“ und dem „Flachsmann“ den grossen Platz an der deutschen Theatersonne erobert hatte.

„Jugend von heute“ beherrschte lange den Spielplan aller deutschen Bühnen. Bis in die entlegensten Provinzen ist es gedrungen und überall ist ihm der Erfolg treu geblieben, überall hat es Beifall, ja Begeisterung geweckt. Die psychologischen Gründe dieses Erfolges scheinen mir interessanter als seine literarischen Prämissen. Mit letzteren nämlich ist es nicht allzu reichlich bestellt und sie allein könnten die Siegeslaufbahn der Komödie gewiss nicht rechtfertigen. Weder im Aufbau der Handlung, noch in der Zeichnung der Charaktere, noch im Dialog, so lustig, launig und amüsant dieser auch ist, scheint das Stück eines tieferen und ersteren literarischen Interesses besonders wert und würdig.

Ein junger Arzt, Sohn einer braven und biedern Spiesserfamilie in einer norddeutschen Stadt, gerät in Berlin in die Gesellschaft der „Moderne“, einer Bohême, deren Typen uns in sehr ergötzlichen Figuren vorgeführt werden. Da ist insbesondere der hyper-seelenaristokratische, ästhetische Übermensch Erich Gossler, der von dem Herzen und dem Verstande des wackeren jungen Arztes ganz und gar Besitz ergreift. Es ist ein förmlich literarischer Vampyrismus mit hochgradigen Nietzsche-Paroxismen, es ist das seltsame Schauspiel, wie ein

starker Wille mit den Fangarmen eines hochentwickelten Intellekts einen primitiveren, wenn auch weit gesünderen und lebenskräftigeren Intellekt unterjocht. Und das Stück schildert nun, wie der junge Arzt seinen Vampyr abschüttelt, sich aus seiner Umschlingung befreit und wie er in der kleinen Heimatsstadt im Kreise der Seinen wieder ein rechtschaffener Spiesser wird. Das Evangelium kontemplativen, weltweisen Müssigganges, das seine verdrehten Genossen ihm gepredigt, vertauscht er wieder mit dem Evangelium tüchtiger Arbeit. Er heiratet eine reizende und kluge Blumenmalerin, die er natürlich längst geliebt, ohne es recht zu wissen und taucht herzhaft unter im Philisterium. Es ist eine ungesuchte, gewiss auch ungewollte Symbolik, dass der letzte Akt des Stückes, wo der verlorene Sohn im Vaterhause wieder Wurzel schlägt, in einer — Gartenlaube spielt.

Und wie das Philisterium über den modernen „Unsinn" triumphiert, wie die Vertreter der „Moderne" abgetrumpft werden, wie rechtschaffene Arbeit den ästhetischen Krimskrams der Jugend von heute von seiner Schwelle kehrt — das erweckte in allen Gemütern, die es heimlich mit den Philistern und offen mit den Feinden besagten Krimskrams halten, ungemessenen Jubel in deutschen Landen.

Dass all der Übermenschenquark, all die modische Philosophie der Lebensmüdigkeit, all die affektierten Posen sich erhaben dünkender Jünglinge nur eitel Mumpitz, Schwindel und Blödsinn sind, das haben ja die Philister im Parkett immer gesagt und gepredigt. Nun hören sie es von der Bühne herab, nun sehen sie es in greifbarem Exempel. Bravo, bravissimo! Der Triumph des Stückes lässt tief blicken in die deutsche Philisterseele.

Otto Ernst wollte mit dem Stifte des Satirikers Auswüchse der „Moderne" schildern, Äffereien verspotten, die ihn ärgerten, er wollte für ein rein menschliches Problem — den Kampf zweier Willenspotenzen — unsere Teilnahme wachrufen. Aber seine Absichten kamen unscharf, also unverständlich zur Geltung. Da der Dichter uns nur Auswüchse, nur Ausnahmen zeigt und kein normales Exemplar der heutigen Modernen, da er nirgends seine eigentliche Stellungnahme zur modernen — nicht ausgewachsenen oder entarteten — Kunstentwicklung klar-

legt, so glaubt sich der Zuhörer im Rechte, wenn er die paar Typen da oben auf der Bühne als vollgültige Vertreter ihrer Gattung betrachtet. Verführt vom Titel sagt er sich: Das also ist die Jugend von heute!

Es nützte nichts, dass Otto Ernst in einer öffentlichen Erklärung sich gegen die Missdeutung verwahrt hat, als sei er ein Gegner der modernen Kunstentwicklung. Der Erfolg des Stückes war der Erfolg der Missdeutung. Man klatschte Beifall gegen die Modernen, man bejubelte ihren vermeintlichen Überwinder. Das Stück erwies sich stärker als die Absicht des Verfassers.

„Flachsmann als Erzieher“, das „Der Jugend von heute“ folgte, verstärkte die Sympathien seiner Zuhörer.

Man merkte, dass dieser Mann durchs Leben zum Dichter geworden ist. Familie und Beruf — Otto Ernst war bis vor kurzem Volksschullehrer — haben seine Seele und sein Herz (das sind doch eigentlich Synonyme) erfüllt und bewegt, Freude und Leid haben nach Ausdruck und Ausklang gesucht. Und Otto Ernst ist ein glücklich Veranlagter, der gerne und überall das Freudige sucht und es mit herzhaftem Optimismus ans Licht hebt. Er hat als Dichter die Naivetät des Entdeckers. Er entdeckt alles aufs neue, alte Wahrheiten und Schönheiten, die aber darum, weil viele sie schon kennen, nicht minder wahr und schön sind. Jeder Vater entdeckt so an seinem heranwachsenden Kind stets neue Reize der Seele und des Körpers und seine Vaterfreude rührt und ergreift, wenn man sich auch sagt, dass nur seine Naivetät Banales also verklärt. Darin steckt nun das Geheimnis von Ernsts Erfolgen. Er ist kein Ästhete, kein „übersinnlich-sinnlicher Freier“ der Kunst, er geht keine neuen Wege, von denen man nicht wissen kann, wohin sie führen, er schmiedet keine neuen Waffen, hat keine befremdende Parole; er verlangt von seinen Hörern keine anstrengende Kopfarbeit, keine Gefolgschaft in unbekanntes Land. Jeder brave, gute Bürgersmann wird ihn verstehen und ihm gerne recht geben. Otto Ernst ist ein fortschrittlich Gesinnter und freiheitlich Denkender, doch durchaus kein Revolutionär, dessen Sturm und Drang die auf der Mittelstrasse Wandelnden abstossen oder erschrecken könnte. Das Heil des Kindes in Schule und Haus liegt ihm am Herzen, er hasst alle Kriecherei, Streberei,

alle tote Buchstabengelehrsamkeit, verstaubte Pädagogik, Bureaukratismus und öden Formelkram. Bravo! Er hat die löblichsten Tendenzen und spricht sie mit frischer Naivetät von der Leber herunter, als wären sie funkelnagelneue Wahrheiten. Das sind sie nicht — aber es kann gar nicht schaden, wenn man diese Wahrheiten recht oft und recht eindringlich zu hören kriegt. Dazu kommt noch eine gute Dosis Talent zum Spass. In Otto Ernsts Komödien steckt handfester, körniger Spass, nicht wählerisch in seinen Mitteln, o ganz und gar nicht, aber darum nicht minder wirksam. Und die ältesten Scherze trägt der fröhliche Dichtersmann vor, als seien es ganz famose Einfälle, die ihm da durch den Kopf geschossen kommen. Die Freude und das Behagen, mit dem er sie vorträgt, teilen sich dem Publikum mit und verfehlen nicht, die günstigste Stimmung zu bereiten. Aber Otto Ernst setzt ein naives Publikum voraus. Das bekommt er sicher in die Hand und hält es fest. Hohe literarische Ansprüche werden Komödien solchen Schlages nicht befriedigen, aber Bühnenhausmannskost sind sie, ein bürgerliches Abendvergnügen.

„Flachsmann als Erzieher“ ist in seinen pädagogischen Absichten durchaus wacker. In einem seiner ersten Bücher, der Essaysammlung „Offenes Visier!“ (Hamburg 1890), hat Otto Ernst mit guten Worten schon von der Remedur des Volksschulunterrichtes gesprochen. Ich möchte seinen Aufsatz „Religion oder Sittlichkeit als Zentrum des Volksschulunterrichtes“ allen Jugendfreunden wärmstens ans Herz legen. Alles, was der Musterlehrer und Idealmensch Jan Flemming in dem Stücke an Reformideen vorbringt, unterschreibe ich und mit mir gewiss alle, die für modernen Unterricht einstehen und kämpfen. Dass solche gesunde Gedanken weit, recht weit verbreitet werden, dass sie von der Bühne herab mit der grossen Wirkung des Bühnenwortes gesprochen werden — bravo, bravissimo! Das Stück freilich, dem diese Sätze, Tendenzen und Wohlmeinungen des Autors zum Rückgrat dienen, ist älteste Mache, älteste Schablone. Ein schurkischer Oberlehrer, das Prototyp des Schulmeisters, wie er nicht sein soll, der noch dazu seine Zeugnisse, die ihn zum Amte befähigen, durch groben Betrug erschlichen hat, steht mit dem fleckenlosen Helden, eben dem Prototyp des Lehrers, wie er sein sollte, auf dem


Rudolf Schildkraut als Flachsmann

Kriegsfuss. Ein unbeugsamer Regierungsschulrat kommt, ein wahrer Daniel, der die Situation durchschaut, den Schurken absetzt, den Edlen erhöht. Das Laster wird gebührend bestraft, die Tugend gebührend belohnt. Plaudite! Dazu eine kleine harmlose Liebesgeschichte — Flemming bekommt natürlich die Hand der geliebten Kollegin — dazu ein paar ergötzliche Lehrertypen. Wie gesagt, die älteste Schablone — aber der brave Hamburger Poet tritt so naiv auf den Plan, als hätte er seine Technik just erfunden. Und sein froher Mut, seine wahre Liebe zum Lehrerstand, sein offenes Herz für der Kinder Wohl und Wehe, entwaffnen. Gewiss, kein gutes Stück, sagen wir es ehrlich: ein recht schwaches Stück, aber eine wackere Sache! Ich weiss nicht, ob, was allen Ästheten wie böser Tadel erscheinen wird, wirklich ein solcher ist. Ich glaube kaum.

Aber die Ästheten und nicht nur diese, sondern auch viele, die ernste und hohe Ansprüche an die Kunst stellen, waren mit

Otto Ernst und seinen Erfolgen nicht zufrieden. Und so setzte sich denn Otto Ernst hin und verdichtete die Galle über schlechte Rezensionen zu einem Stücke. Diese Galle ist so leicht zu verstehen.

Welcher dramatische Autor hat die Stimmung, in der beschlossen wurde, ein Stück wie die „Gerechtigkeit“ zu schreiben, nicht schon durchgemacht! Sudermann schrieb flammende Feuilletons gegen die Verrohung der Theaterkritik. Er enthüllte ihre Greuel, wie man vor kurzem erst die Folterungen in Spanien, die „atrocities“ in der Türkei dem schaudernden Europa erzählt hat. Er übertreibt nicht. So, ganz so werden die armen Menschen, die mit ihren Stücken vors Publikum treten, gefedert, gepfählt und begossen — nicht vom Publikum, sondern von eigens dazu bestellten Organen der öffentlichen Meinung. Na, und da ist es denn kein Wunder, wenn so ein armer Autor, der am frühen Morgen nach seiner Premiere auf dem glühenden Rost der Morgenkritik tanzt, den Entschluss fasst, an seinen Peinigern furchtbare Rache zu nehmen. So zwischen Kaffeetasse und Zigarre werden die unerhörtesten Rachegedanken im Hirn gewälzt. Totschlag ist das allerwenigste. Zum Glücke aber kehrt die Besinnung bald wieder, der Autor lächelt über seinen eigenen Zorn und denkt sich, die beste Rache ist ein gutes Stück, die wirkungsvollste Rache — ein grosser Erfolg. Schliesslich, so tröstet ihn die Geschichte, hat im Fingerziehen zwischen Kritik und Talent das Talent noch immer gesiegt. Und siegt es nicht, dann weint die Kunst dem Unterlegenen gewiss keine Träne nach. Ja, ich gehe so weit, zu behaupten, dass der zorngestachelte Trotz des Autors bei manchem guten Werke Pate stand. Aber „Gerechtigkeit“ ist kein gutes Werk. Es ist geschrieben worden, ehe der Autor zur Besinnung kam, es wurde geboren mitten in der Wut des Augenblicks, während man die Zeitungsblätter wütend zerknüllt. Es geht ein belfernder Ton durch das ganze Stück, es ist nicht einmal ein grosser Schrei der Entrüstung darin, sondern bloss ein fortwährendes Kreischen und Umschlagen der Stimme. Was da ein in seiner Eitelkeit verletzter Autor vier Akte lang vor dem Publikum ausbreitet, das ist das ewige Gespräch im Caféhaus, das ist die öde Fachsimpelei, die nur den, der gerade getroffen worden ist, interessiert.

Ich leugne aber durchaus nicht, dass das Thema Otto Ernsts, das er in der „Gerechtigkeit“ behandelt, ein grosser Vorwurf sein könnte, etwa als eine der vielen Wandlungen des uralten Siegfried-Problems, des Liedes vom Helden, der die Geister der Finsternis besiegt. Jede schlechte Tat auf Erden ist ja eigentlich nichts anderes als eine böse Kritik des Guten. Aber der Held der „Gerechtigkeit“, der Musiker Frank, ist nichts weniger als ein Siegfried; es ist ein kindischer Herr, der genau so empfindlich zu sein scheint wie Otto Ernst, sein geistiger Vater. Wenn aber etwas dem Publikum gleichgültig, ja unsympathisch ist, so ist es ein empfindlicher Autor. Der Dichter soll etwas vom Helden an sich haben und es stört empfindlich das Bild des Helden, wenn er bei jeder Schramme au und weh schreit. Das ganze Stück ist aber nur ein Wehruf in vier Akten und einer Verwandlung.

„Die Gerechtigkeit“ ist ebenso misslungen als Dichtwerk wie als Polemik. Der Verfasser kann mehr und Besseres, er kann vor allem amüsieren, wie er dies in seinen guten Schwänken gezeigt hat. Er ist in seinen Versen und Novellen ein wirklicher Dichter von Humor und Gemüt. Das wird gewiss niemand, der Geschmack und Verständnis hat, ableugnen können. In der „Gerechtigkeit“ ist, eine ganz kleine flüchtige Liebeszene abgerechnet, weder vom Amüseur, noch vom Dichter etwas zu finden.

Auch „Bannermann“ ist nur ein Gemisch von Theatralik und Phrasenbumbum. Aber trotz seines Hanges zur Kolportage-Dramatik mit sozialer Lackierung hat Otto Ernst das Zeug in sich, der Lieblingsdramatiker des deutschen Mittelstandes zu werden. Sein wackerer Liberalismus ist der allgemeinsten Sympathien sicher, seine naive Theatralik und Schwarz-Weiss-Technik arbeitet mit erprobter Wirkung und die Naivetät des Selbstvertrauens entwaffnet die Kritik.

Neben diesen Theaterdichtern und Theatralikern, deren Stücke heute dem Repertoire der deutschen Bühne das eigentliche Gesicht geben, gibt es aber noch eine ganze Anzahl von Schriftstellern, die mit heissem Bestreben die Bühne zu erobern suchen. Nicht unter dem Schutz der Partei, nicht im Dienst einer bestimmten Idee, sondern einzig und allein von dem Wunsche getrieben, dem Theaterpublikum Kurzweil zu bieten und also brauchbare Stücke zu liefern. Aber auch bei

diesen Dichtern sieht man, wie dem Drama von heute die Eierschalen der Epik anhängen, wie die Verwirrung der Begriffe die Grenzlinie zwischen Novelle und Bühne verwischt hat. Und man sieht auch wie die Schlagworte der Zeit das Schaffen der sich unabhängig Fühlenden beeinflusst haben. Milieustück, Ständestück, Charakterdrama, Stimmungsdrama — die Theaterdichtung von heute bleibt in diesem Kreise.

Ich möchte in diesem Kapitel noch einen Mann erwähnen, der trotz seiner grossen Begabung noch keinen rechten Bühnenerfolg errungen hat. Aber er ging dann hin und gründete ein neues Genre, besser gesagt, verpflanzte ein neues Genre nach Deutschland, das gleich mit fabelhaftem Erfolge einsetzte. Ich meine Ernst von Wolzogen.

Wolzogen ist einer der lustigsten Dichter, die unsere heutige deutsche Kunst aufzuweisen hat. Er ist flott und frisch und seine humorbunten Romane wie der „Kraftmeyer“ und „Das dritte Geschlecht“ sind prächtige Bücher, die das Lachen lehren. Er hat einen starken Hang zur Groteske, zum Bizarren, zur Clownerie. Er karikiert gern und geschickt. Er verschmäht auch Bummelwitze nicht und seine derbe, fidele Muse ist zuweilen etwas schnodderig. Wolzogen hat einen starken Einschlag von dem, was die Franzosen sehr bezeichnend „pince-sans-rire“ nennen. Er zwickt und kneipt seine lieben p. t. Mitmenschen mit dem ernsthaftesten Gesicht von der Welt. Dabei schlendert er mitten durchs Leben und ergötzt sich und seine Leser an den kuriosen Exemplaren des an Seltsamkeiten überreichen menschlichen Geschlechtes. Er schlendert unbekümmert wohin der Weg ihn führt, wenn der Weg nur im Menschlichen bleibt. Die Unbekümmertheit, die seinen Romanen das Zwanglose, Ungebundene gibt, ist nun im Drama eine böse Sache. Wolzogens Stücke — so die Tragikomödie „Lumpengesindel“, ein Stück voller Humor aber ohne Zusammenhang und Zusammenhalt so die „Hohe Schule“, aus der ein famoser Roman geworden wäre und die nur ein schwaches Theaterstück gegeben hat — haben nur ein kurzes Dasein geführt. Ihm fehlt zum Dramatiker die Kunst der Konzentration, der unerbittlichen Konsequenz. Seine Stücke zerflattern, lösen sich auf in Einzelheiten, bleiben in Episoden und Details stecken. Der Zufall regiert die Szenen. Nun ist der Zufall, wie wir dies schon oft erwähnt haben, im



Ernst von Wolzogen
Nach einer Photographie von Hertwig

Drama nicht zu entbehren. Ist er doch eigentlich der Kern der dramatischen Entwicklung und Verwicklung: Zufall der Begegnung, Zufall des Erkennens, Zufall des Glückes oder Unglückes — und wie die Zufälle, aus denen ein Drama sich ergibt, sonst heissen mögen. Aber der dramatische Zufall ist nichts anderes, als die Notwendigkeit, mit der der Dichter seine Charaktere zwingt, sich zu entfalten. Im dramatischen Zufall liegt die Logik des Geschickes. Und das Geschick wiederum bestimmen im Drama die seelischen Veranlagungen der handelnden Personen. So ist alles Zufällige im Drama imhöheren Sinne eine Notwendigkeit, ein Fatum — ein Fatum seelischer Potenzen, die im Drama liegen, nicht ausserhalb des Stückes, wie in der fatalistischen Dramatik unserer Vorväter. Bei Wolzogen aber ist der Zufall, der seine Personen durcheinanderwürfelt, nur ein Extempore des Geschickes. Die Dinge könnten auch ganz anders kommen. Und das nimmt den Dingen ihre Wirkung. Wir fühlen nie festen Boden unter den Füssen. Theatralik ohne Sicherheit. Wir wohnen einem bunten amüsanten Schauspiel bei, aber es ist nur ein Spiel mit Menschen, ein blosses Spiel zur Schau und Kurzweil. Und das Spielerische in Wolzogen führte ihn auch zum Variété. Er gab Kleinkunst der Anmut, des Getändels, des Gefühls, des Witzes und des Spottes. Er gab Lyrik auf seinem Bühnchen, er vermischte anheimelndes Biedermeiertum und moderne Ironie, öffnete der Musik beide Türen seines Salons. Das Überbrettl war eine Mode wie andere mehr und es sollte uns hier bei



Wolzogen
Nach einer Karikatur von Carl Schnebel
(„Lustige Blätter")

Besprechung des ernsten Dramas eigentlich nicht kümmern. Aber es hat auch für uns einen symptomatischen Wert. Dies ganze Buch hindurch bemühen wir uns zu zeigen, wie sehr die Lyrik das moderne Drama durchsetzt. In Wolzogens wandernder Taverne siegte die Lyrik, wenn auch nur im Stückchenkram des Variété. Theatralik und Lyrik, das waren die Trümpfe des Überbrettls. Und wenn man genauer hinsah, konnte man auch in seinem Repertoir den Weg vom Naturalismus zur Romantik verfolgen.



ELFTES KAPITEL

HISTORIKER UND PHANTASTEN

In diesen Blättern, wo wir die Entwicklung des modernen Dramas zu verfolgen uns bemühen, haben wir immer wieder konstatieren können, wie der Weg vom Naturalismus zur Romantik ging, vom Milieu der Gegenwart zum Milieu der Vergangenheit, ja des Fabellandes. Denn auch im romantischen und historischen Drama, in der neuen Mystik und Phantastik blieben die Dichter bei den Ergebnissen und Errungenschaften des Kampfes um den neuen Stil. Das Charakterdrama im Milieu, das die Stimmung gibt — auf dieser Formel lässt sich auch das historische Drama von heute, so weit es künstlerisch wertvoll ist, bringen. Auch im historischen Drama so gut wie in der neuaufblauenden Romantik blieben die Dichter in der Heimatkunst, im Stimmungsstück und entfernten sich immer mehr von dem historischen Aktionsdrama des Gestern. Wir haben wiederholt schon darauf hingewiesen, dass ein historisches Drama sein menschlich ergreifendes Interesse wahren müsse, auch wenn der Held keinen historisch beglaubigten Namen trüge. Wir haben heute an Macbeth, Lear, ja auch an den Richarden und Heinrichen keinerlei historisches Interesse mehr. Das ist der beste Beweis für unsere These.. Wenn das historische Interesse zum menschlichen Interesse hinzutritt, so ist dieses Interesse gewiss nicht der blosse Respekt vor einem grossen Namen, der uns da von der Bühne herab doziert werden soll, sondern das Mitgehen in einer grossen Epoche, die Einfühlung in eine ferne Zeit, womit unser Gegenwartsinn verstärkt werden soll. Aber diese gleichsam historische Einfühlung ist doch nur sekundärer Natur, sie ist ein Milieureiz mehr, sie ist ein

Stimmungsfaktor. Wird dieses historische Interesse in den Vordergrund geschoben, dann haben wir eben kein Drama mehr, sondern ein Festspiel zur Feier eines bestimmten Ereignisses oder eines bestimmten Helden und auch dieses Genre der Volkskunst hat seine Berechtigung.

Vor einigen Jahren schrieb Otto von der Pfordten, dessen Stücke („1812" und der „König von Rom") im Berliner Königlichen Schauspielhause gegeben wurden, ein Büchlein über das Werden und Wesen des historischen Dramas. (Heidelberg 1901.) Die falschen Ansichten, von denen er ausging, sind typisch für die Auffassung des historischen Dramas im grossen Publikum. Von der Pfordten nennt historisches Drama „nur dasjenige, das erstens neben dem Poetischen mit vom historischen Sinn des Dichters geboren wurde und zweitens, historische Tatsachen zur Erweckung der Teilnahme beim Hörer benützt". Von der Pfordten verlangt vom Hörer „ein gewisses Mass von geschichtlicher Bildung und Anschauung, wie die Kenntnis bestimmter Tatsachen". Wir aber betonen nochmals und nachdrücklichst, dass das Publikum voraussetzungslos in's Theater kommt und alle Bildung und Anschauung nur vom Dichter erwartet. Von der Pfordten kommt durch die Betonung des historischen Sinns, den er die zehnte Muse nennt, zu folgender höchst kurioser Annahme: „Man denke sich", schreibt er, „ein frei erfundenes Drama, in dem eine Königin eine andere von ihr gefangen gehaltene Königin köpfen lässt. Die Erfindung eines solchen Schlusses würde man wohl als höchst geschmacklos bezeichnen, wüsste man nicht, dass es tatsächlich in England seiner Zeit geschehen ist". Ich wage zu behaupten, dass dieses Wissen noch keinem einzigen Zuschauer bei der Bewertung der Maria Stuart zum Bewusstsein gekommen ist.

Ja, v. d. Pfordten glaubt ganz ernsthaft, dass die Fabel der Jungfrau, des Wallenstein nur deshalb reizvoll sei, weil diesen Stücken ein historisches Faktum zugrunde liege! Auf dieser grundfalschen Prœmisse bauen sich die zahllosen historischen Dramen auf, die jahraus, jahrein den Büchermarkt überschwemmen. Wir werden später sehen, dass auch ernst zu nehmende Dichter sich vom Trugschluss blenden liessen, dass auf der Bühne wirken müsse, was in der Geschichte von Bedeutung war.

An einer anderen Stelle seines Buches spricht aber v. d. Pfordten einen sehr richtigen Satz aus. Er sagt: „Nie kann es darauf ankommen, ob die Szenen und Auftritte eines historischen Dramas sich wirklich aktenmässig so ereignet haben; aber man soll nicht von ihnen sagen können, dass sie unmöglich gewesen wären, sich niemals in Wirklichkeit hätten ereignen können. Das historische Drama ist eine freie Phantasie über ein von der Wissenschaft gegebenes Thema mit dramatischen Variationen bzw. Gruppierungen zu einem Ganzen ... Man prüfe ein historisches Drama nicht nach seiner geschichtlichen Realität, sondern nach seiner geschichtlichen Möglichkeit." Und diesen wichtigen Punkt, das Recht des Dichters über den historischen Stoff, beleuchtet in klarer und scharfer Weise auch Adolf Bartels in seiner Vorrede zu „Martin Luther". „Ein wirklich dramatischer Dichter macht doch kein Drama aus einem bereits losgelösten historischen Stoffe", sagt Bartels, „sondern er sieht ein Drama in der wirklichen Geschichte und sucht es herauszukristallisieren, wobei er selbstverständlich nicht bloss die Charaktere, wie auch Lessing will, unverändert lässt (das Recht der persönlichen Auffassung natürlich vorbehalten), sondern auch die tatsächlichen, historischen Vorgänge zur dramatischen Handlung zu gestalten und sowohl die Charaktere, wie die Handlung aus dem Milieu zu motivieren sucht." Das ist alles absolut richtig. Und Bartels wollte in seinem Luther, wie er selbst sagt, vor allem ein historisches Charakterdrama schaffen. Aber bei aller „ehrlichen, schlichten Hingebung an Vorgänge und Gestalten" (diese Worte eines Dresdener Kritikers zitiert Bartels in seiner Einleitung) kam das Stück doch über das Festspiel nicht hinaus. Als solches wird es bei aller Nüchternheit der Diktion auch gewiss seine Schuldigkeit tun. Zum wirklichen Drama fehlt ihm das vom historischen Interesse losgelöste dramatische Eigenleben. Historische Heimatkunst wollten uns Bartels und Lienhard geben. Aber Lienhard gelang nur ein prächtiger Einakter „Der Fremde", seine grossen Dramen wie „König Arthur", wie die „Wartburgtrilogie", wie „Münchhausen" und andere Versuche blieben in den ehrlichen Absichten und guten Anläufen stecken. Lienhard möchte die Kunst in den Dienst der Volkserhebung stellen. Seine Helden, ob es nun Narren oder Priester sind, wollen der gebundenen



Ernst von Wildenbruch
Nach einer Photographie von Louis Held in Weimar

Volksseele Ketten und Schwingen lösen. In Volkeskraft soll die Menschheit gesund sich baden — von Über- und Unkultur. Leider fehlt Lienhard der erlösende Humor und der fortreissende Schwung und so kommt sein Idealismus allzu trocken zu Worte.

Wenn man sich nach dem Historiker umschaut, dessen Werke in der letzten Epoche am stärksten wirkten, so gerät man auf den Namen Wildenbruch. Und Wildenbruch ist im Grunde genommen ein Theatraliker alten Stils und so gerne er an moderne Stoffe rührt, von unserer Kunst geht kein Hauch durch seine Werke. Richard M. Meyer hat Wildenbruch sehr richtig einen veräusserlichten Kleist genannt. Alles Innerliche, die Psychologie und die eiserne Konsequenz seelischer Notwendigkeiten ist ersetzt durch Theatralik. Als die Meininger im Herbst 1881 mit der Aufführung der „Karolinger" den Namen Wildenbruch plötzlich in glanzvoller Front aufleuchten liessen, schien es wirklich, als sollte eine neue Zeit für das Drama grossen Stils anbrechen. Wildenbruch trat auf wie ein Piloty des Dramas. Er schwelgte in der grossen und starken Linie, im breiten Farbenauftrag, er blendete durch die Pracht des Wortes, durch die pathetische Geste. Man durfte freilich diese Pracht oft nicht näher untersuchen, sonst fand man bald, dass er in seinen Mitteln durchaus nicht wählerisch war. Seine Effekte knallten und spektakelten, seine Freude an der Theatralik entlud sich in grossen Szenen, in denen er seine Virtuosität der Massenbehandlung, seine Lust an der Situation, am äusseren Ergebnis voll ausleben konnte. Da war wieder einer, der Farbe und Feuer brachte! Und Wildenbruch war schönheits- und vaterlandsfroh, begeisternd und begeistert. Er stürmte mit seinem starken Temperament über die Unwahrscheinlichkeiten hinweg und wusste den naiven Zuschauer mit der brutalen Faust des Bühnenpraktikers so zu packen, dass er für die Dauer des Theaterabends das Nachdenken vergass. Heinrich Bulthaupt hat die schweren Fehler seiner Technik treffend hervorgehoben. „Das Ausgehen der dramatischen Hauptpersonen von falschen Voraussetzungen, das Eingehen von Verpflichtungen, deren Inhalt sie nicht kennen und deren Tragweite zu übersehen sie nicht imstande sind, kurz den Aufbau eines Stückes auf einem tatsächlich oder psycho-

logisch falschen Grunde. Wildenbruchs Dramatik kann ohne Missverständnis und übereilte Gelübde nicht leben.“ Typisch ist auch die Kurzsichtigkeit der Wildenbruchschen Helden, die in einer kritischen Situation immer gerade das Dümmste tun. Er kann eine Episode immer sicher durchführen, einen Haupthelden nie. Der Schwerpunkt liegt immer in der Szene, die zu grösstmöglicher Wirkung strebt und nicht im zwingenden Zusammenschluss aller Szenen zu einem Ganzen. Diesen Zusammenschluss, der seiner Dramatik fehlt, ersetzte er in seinen historischen Dramen durch die Tendenz. Und seine patriotische Begeisterung war ebenso farbig und feurig, wie seine ganze Kunst. Darum blieb ihr die Wirkung in einem gleichgesinnten Publikum treu. Nun ist Patriotismus eine schöne Sache und nichts liegt mir ferner, als an der Berechtigung dieses heiligen Gefühles zu mäkeln. Aber ein Drama, das mit dem Patriotismus rechnet, rechnet mit einer Voraussetzung und das ist, wie wir des Breiteren und Öfteren auseinandergesetzt haben, unkünstlerisch. Die Kunst darf nichts und niemandem dienen, als ihren eigenen Gesetzen. Ihr Reich ist des Menschen Leib und seine Seele. Im Psychologischen und dessen Ausdruck ist ihr Kreis beschlossen. Nun kann sehr wohl die Kunst die Begeisterung für das Vaterland zum Thema nehmen; indem der Dramatiker uns zur Einfühlung zwingt, kann er in seinem Publikum die Vaterlandsbegeisterung in hellen Flammen aufschlagen lassen. Das tat Schiller im „Tell“. Und er sprach damit zu allen, die seine Sprache verstehen. Und jedes Publikum wird die Begeisterung in anderer Weise fühlen und auf den eigenen Zustand anzuwenden wissen. Schiller schrieb den Tell nicht für die Schweiz allein. An diesem Beispiel wird man wohl erkennen können, welcher Art der Patriotismus ist, der künstlerischen Ausdruck verdient. Je spezialisierter der Patriotismus ist, desto unkünstlerischer ist das Werk. Und in den vielgerühmten und vielgespielten patriotischen Dramen ist die Begeisterung fast immer auf das Publikum beschränkt, das ein ganz bestimmtes Herrscherhaus oder Herrschergeschlecht über sich hat.

Aber Wildenbruch versuchte sich auch im modernen Drama, in der bürgerlichen und sozialen Komödie. („Haubenlerche,“ „Meister Balzer,“ „Der unsterbliche Felix“.) Auch

hier sieht man dieselben Fehler, dieselben Vorzüge. Nur dass die Fehler stärker wirken, weil das moderne Leben, das er darstellen will, den theatralischen Farbenauftrag schlecht verträgt. Natürlich kann man auch bei Wildenbruch die Einflüsse der Moderne erkennen. „Meister Balzer“ und insbesonders „Der unsterbliche Felix“ streben zum Charakterdrama. Und gewiss wäre etwa „Der unsterbliche Felix“ ein sehr dankbarer Stoff gewesen: der alte Professor, der um jeden Preis mit der Jugend gehen will, der gegen das Alter ankämpft und jung bleiben will, bis er schliesslich zur Einkehr und zur Einsicht kommt. Wie spektakulös, wie krass ist aber dieses Drama angelegt! Weil die Motivierung fehlt, weil die Farbe zu dick und zu sehr aufgetragen ist, weil der Humor zu absichtlich wirkt, ist uns dieser Professor Mannhardt gleich vom Anfang an so unsympathisch, dass wir für seine Heilung von Torheit und Eselei kein Interesse mehr erübrigen können.



Ernst von Wildenbruch
Nach einer Karikatur von Carl Schnebel
(„Lustige Blätter“)

Diese Absichtlichkeit des Wildenbruchschen Humors (ich spreche hier vom Drama, nicht von der Novelle) brachte auch „Das heilige Lachen“ um Wirkung und Erfolg.

Temperament und Theatralik waren auch die Mittel, mit denen Josef Lauff seinen Hohenzollernpatriotismus verbrämte. Nur ist leider bei Lauff die Kunst — im Drama, nicht im Epischen — so unfrei geworden, dass sie nur mehr nach der Treue ihres Dienstes dem Auftraggeber gegenüber und nicht mehr nach künstlerischem Massstab gemessen werden kann.

In letzter Zeit kamen zwei historische Dramen von Hanns

von Gumppenberg, ein „König Konrad I.“ und ein „König Heinrich I.“ auf den Büchermarkt. Gumppenberg glaubt, dass dramatische „Höhenkunst“ nur auf dem Wege des historischen Dramas zu erreichen sei. Aber er gab nichts anderes als dramatisierte Chronik und, wenn unser historisches Interesse an Heinrich und Konrad nicht in Frage kommt, bleiben die Stücke, so oft sie auch dramatisch Atem holen, leblos. Und das ist schade. Denn in Gumppenberg steckt nicht nur ein Dichter, sondern gar ein Dramatiker.



Hans von Gumppenberg

Das Grundproblem aller Dichtungen Gumppenbergs ist das Ringen des Helden nach Erkenntnis. Hülle um Hülle, Schleier um Schleier reisst der Kämpfer entzwei, in die Schrecknisse und Wirrnisse des innersten Heiligtums im Ewigkeitstempel dringt er ein, und wie er endlich vor dem letzten Mysterium steht, da sieht er — ins Nichts, in bodenlose Nacht Christentum und Heidentum münden für den Dichter in die indische Nirvanalehre. Am schärfsten und prägnantesten spricht der Dramatiker Gumppenberg aus dem kleinen kraftvollen Einakter „Die Verdammten“. Er spielt in prähistorischer Zeit. Ein germanischer Volksstamm ist stark im Glauben an ein ewiges Leben, an Himmelfahrt der Toten und Walhall. Da vermisst sich Kathmor, der nach dem Tode

seines Vaters zum Führer des Stammes gewählt werden soll, den Stein vom Grabe des Vaters wegzuwälzen. Getäuscht ward er und das Volk. Nicht wie die Priester verkünden und alle glauben, ist der Tote verklärt gen Himmel gefahren: er liegt verwesend im Grabe. Kathmor, von der Erkenntnis übermannt, will sich töten, aber der Älteste des kleinen Volkes hält ihn zurück: die Aufgabe des Lebens ist es, als Verdammter, als ein zur Erkenntnis Verdammter, in den andern den Glauben zu erhalten. Und Kathmor verschweigt sein Wissen, trägt seinen Fluch allein und bleibt aufrecht stehen, wenn er auch weiss, dass über ihm kein Walhall sich wölbt, sondern das Nichts.

Solche Verdammte sind fast alle Helden Gumppenbergs. Auch sein Christus in dem merkwürdigen Trauerspiele „Der Messias", von allen Christusdramen, eben wegen seiner Skepsis und seines Pessimismus, das ergreifendste.[1]) Auch Jesus nimmt wie Kathmor ein Lügenwerk auf sich als Mittel zum edelsten Zweck, zum Zwecke der höchsten Wahrheit. Er ist ein Mensch, nicht Gottes Sohn; er ist nicht vom Himmel herabgestiegen, ihn hat das Weib geboren. Und er verleugnet das im Dienste seiner grossen Sache. Riesenhaft wächst er empor — eben durch seine Schuld. So umschifft Gumppenberg die Klippe aller Christusdramen, so macht er aus dem passiven Märtyrer den trotzigen Kämpfer, der den unerhörten Kampf mit seinem Tode sühnt. (Warum wagt kein geschlossener dramatischer Verein die Aufführung dieses Werkes?)

Für Gumppenberg selbst ward es zur Erkenntnis, als er das Mittel fand, sich aus der Hölle der Verdammten zu retten. Dieses Mittel ist der Humor. „Der erste Hofnarr" ist die bedeutsame Wende in Gumppenbergs dichterischer Entwicklung. Alles erkennend über alles lachen, das ist der Weisheit letzter Schluss. Der Humor ist der Weltbesieger, in Wahrheit der Erlöser. Er allein vermag die Dissonanzen des Daseins aufzulösen in Harmonie. Im letzten innersten Heiligtum fand der Suchende, nachdem sich seine Augen an die Nacht gewöhnt hatten, die schellenklingende Narrenkappe.

[1]) Wilbrandt schrieb sein Christusdrama „Hairan" und von den vielen Versuchen, das Christusproblem in Verkleidung auf die Bühne zu bringen, möchte ich hier nur Paul Alexanders „Prophet von Memphis" erwähnen.



In seinen weitläufigen Dramen „Alles und nichts“, in „Messias“, zum Teil auch im „Ersten Hofnarren“, besonders aber in seinen letzten Historien lässt der Aufbau viel zu wünschen übrig. Alle Figuren sind plastisch, alle Figuren leben. Aber sie stehen auf der Bühne allzuweit voneinander, sie stehen in einer Landschaft, die man kaum überblicken kann.

So wie Gumppenberg in seinen historischen Schauspielen geschichtliche Helden auf der Bühne agieren lassen wollte, so wollte Wilhelm Weigand die Zeit der Renaissance in einem Dramenzyklus schildern. Weigand ist ein Lyriker von feinem Gefühl, ein geistvoller, ja blendender Essayist, der übrigens die Modernen gründlich hasst. Er ist ein Mann von reichster Bildung. Man merkt in seinen Stücken das verständige Studium der Zeit, man sieht, dass im Kopfe des Dichters die Menschen und ihr Hintergrund plastisches Leben gewannen. Aber die Technik Weigands steht fremd in unserer Zeit; bald ist sie theatralisch à la Sardou wie etwa in „Tessa“, bald neigt sie zur Rhetorik und Pathetik, am öftesten versinkt sie in's Konventionelle, und wir sind zu sehr durch den Naturalismus geschult worden, um uns mit dieser Darstellung mehr befreunden zu können. Eine Gestalt wie Savonarola oder wie Cesar Borgia herauszuarbeiten, aus den Seelenzuständen der Gewaltigen das Drama herauszuheben, dazu reichte bei allem anerkennenswerten Wollen und ehrlichen Streben, bei einem reichlich tiefen Verständnis für die Zeit und ihre Menschen die Kraft Weigands lange nicht aus.



Wilhelm Weigand

Man könnte Weigand einen Bildungspoeten nennen. Solch ein Bildungspoet ist auch J. V. Widmann. Das Charakteristische für beide ist, dass der Leser, wenn er ihre Werke liest, hinter dem Drama in seiner Hand das Drama sieht, das dem Verfasser vorgeschwebt. Wäre ihnen die restlose Wieder-

gabe des Gewollten gelungen, dann könnten diese Stücke wohl auch die Bühne erobern und mächtig wirken. So aber sehen wir wohl das Drama zwischen den Zeilen, und der Traum des Lesers verliert sich im grellen Bühnenlicht. Man kann den Charakter des ersten Journalisten, des Pietro Aretin, nicht geistvoller auffassen als Widmann dies getan. Sein Stück „Die Muse des Aretin“ ist ein Charakterdrama, das aus dem Milieu emporwächst. Aber die dramatische Verdichtung fehlt und der



J. V. Widmann
Nach einer Photographie von Zipser u. Schmidt in Baden

Schmelz, der beim Lesen über Figuren und Dingen liegt, dürfte kaum auf der Bühne standhalten. Aber lesen sollte man Widmanns Dramen, sich an ihrem Humor erfreuen, sich mit dem Geist ihres Autors beschäftigen, der sich im Cinquecento so zu Hause fühlt, wie im klassischen Altertum.

Alle diese Dichter, die wir eben besprochen, gehören eigentlich, wenn man sie nach ihrem Kredo fragen würde, zu den „Alten“. Wir haben gesehen, dass alle Modernen, man könnte beinahe sagen ausnahmelos, zum historischen und

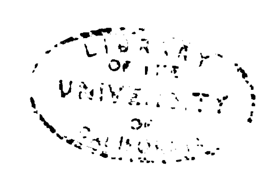
phantastischen Drama streben. Die Gründe dieser Erscheinung, die zum grössten Teil identisch ist mit einer Rückkehr zur Romantik, haben wir ja des öfteren im Verlaufe unserer Darstellung betont. Es ist also nur naturgemäss, dass eine junge Generation, auch ohne den Umweg über den Naturalismus zu machen, heute zur Romantik strebt. Sie wird dabei, wenn sie auf der Bühne bestehen will, auf den Resultaten der jüngsten Bewegung fussen müssen. Das heisst, sie wird ihr Hauptgewicht nicht mehr in die romantische Verwicklung der Handlung verlegen, nicht mehr in die Wolken fliegen auf den Schwingen der Rhetorik oder Pathetik. Auch das romantische Drama von heute ist ein Charakterdrama und ein Milieudrama zugleich. Und gerade in der Stimmung des Milieus liegt ihr romantisches Element. Die grossen romantischen Anreger aus der Fremde, Maeterlinck und Wilde, vielleicht auch, wenn auch in geringerem Masse d'Annunzio, brachten uns neuartige Stimmungen. Wie wir heute gelernt haben, die Natur anders zu betrachten und aufzufassen als unsere Vorfahren — ist doch die ganze Naturschwärmerei des Touristen keine hundert Jahre alt — so haben wir auch gelernt, die Reste der Vergangenheit in einem unseren Ahnen ganz fremden Sinn auf uns wirken zu lassen. Wir lernten, die Dinge sprechen zu lassen. Wir betrachteten die Dinge als Gefühlsträger und Gefühlserreger. Wir suchten nicht nur die Menschen der Vergangenheit zu rekonstruieren, indem wir in ihre Haut schlüpften, sondern wir griffen nach dem Wesenlosen, das sie umgab, und das sie bestimmte, nach der Luft. Die ganze Neuromantik entwuchs aus der Stimmungskunst, wurde von dem Bedürfnis hochgetragen, die Lyrik der Dinge und der Landschaft auf der Bühne mitreden zu lassen. Diese Lyrik des Realismus haben wir schon einmal mit der Musik verglichen und es war also nur ein Schritt weiter, wenn Otto Julius Bierbaum die Musik selbst zu Hilfe rief und in der Vereinigung mit ihr einen Fortschritt in der dramatischen Kunst sah. Bierbaum suchte in der „Vernarrten Prinzess“ ein Nebeneinander der Künste. „Nur der Gesang, nur das Wort, dem die Musik Flügel gegeben hat, erhebt sich wirklich aus den Niederungen des Oberflächenlebens in die freie Höhe einer Kunst, die den Sinn des Lebens selber spielend erfasst, spielend, das heisst mit Dehmels



Marie Bardi | Mischke | Roland

„Stella und Antonie“ im Berliner Theater (Schlussszene IV. Akt)

Nach einer Photographie von Zander u. Labisch



tiefen Worten zu reden, von jedem Zwecke genesen.“ Wenn wir hier an Stelle des Wortes Musik die Lyrik setzen, die wir immer in diesen Blättern als dramatisches Erfordernis betont haben, dann deckt sich wohl Bierbaums Meinung mit der unsern. Der Ersatz der Wortlyrik und der Stimmungslyrik aber durch Gesang und Musik scheint uns wie eine Vergröberung der Mittel. Ganz abgesehen davon, dass die Oper — und Bierbaums Fabelspiel nähert sich ihr bedenklich — ganz andere Bedingungen hat, als das Drama.

Bierbaum hat ein ausserordentliches Formtalent. Sein Vers hat Melodie und die Melodie hat Charakter. So weiss er die Farben, mit denen er malt, melodisch zu differenzieren. Diese Kunst führte ihn dazu, ein Stück buchstäblich in Farben zu schreiben. „Die vernarrte Prinzess“ nennt Bierbaum selbst ein Spiel in drei Farben: grau, goldrot und grün „und diese Farben drücken den Sinn der Fabel nicht weniger aus, als ihn die Worte aussprechen, die Musik austönt“. So ist denn das Lyrisch-Pittoreske in Bierbaums Stücken die Hauptsache. Er ist manchmal allzusehr Virtuos der Stimmung. Aber es ist sein Fehler, dass die Stimmungen wiederum leicht zerfliessen und überfliessen, dass nicht die Herrenfaust des Dramatikers sie bezwingt. Es steckt in Bierbaum eine gute Dosis Weltfreude und Kunstfreudigkeit und, wenn seinem Lachen oft auch die Schärfe fehlt, mit der Hartleben etwa ironisiert, so neigt er gern zur Parodie, zum behäbigen Humor des Süddeutschen. Bierbaum ist zwar ein Schlesier, aber in seiner Kunst liegt doch viel süddeutsche Art. Allerhand Münchener Humore und



O. J. Bierbaum
Nach einer Zeichnung von Hans Thoma

Tiroler Lustigkeiten liegen darin. Die Stimmung ist auch das Beste im Schauspiel „Stella und Antonie“, nicht nur was das Milieu des 18. Jahrhunderts betrifft mit dem preziösen Hofton und den kraftgenialischen Komödiantenallüren, sondern auch was den tragikomischen Zug des Ganzen betrifft. Die Handlung ist ja nicht neu: der Mann zwischen zwei Frauen. Die Komtesse spielt mit Johann Christian dem Schauspieler, den seine Frau Stella betrogen und verhöhnt hat, und er läuft blind in ihre Arme. Aber kaum taucht Stella wieder auf, da springt er aus dem Lakaiengewand und dem parfümierten Spiel und schliesst die Ungetreue in seine Arme. Hier wäre logischerweise die Komödie zu Ende. Die Natur hat über die Kunst gesiegt, wenn auch die Natur manchmal bös ist und weh tut und die Kunst gar feine und zarte Formen hat. Der tragische Schluss mit Antoniens und Christians Tod ist überflüssig. Und überflüssig ist auch die Szene, wo Christian draussen im Hof gepeitscht werden soll. Die Bühne braucht keine masochistischen Effekte. Gewiss aber ist, dass Stella und Antonie viel straffer gebaut ist als Bierbaums sonstige Dramen, insbesondere so lang die Handlung aufwärts steigt. Und eines ist dem Dichter besonders geglückt: er hat die Luft der Zeit glänzend getroffen, er hat die Menschen dieser Zeit, ich möchte sagen, in ihrem historischen Wesen typisch geschildert und er hat doch ein Problem entrollt, das uns berührt. Denn der Konflikt des Stückes ist so modern wie irgend einer. Und dazu strebt ja, wie wir gesehen haben, das historische und das phantastische Drama hin: wir sollen auch in anderen Menschen, anderen Zeiten ein Spiegelbild unseres Ichs erblicken, wir sollen lernen, dass Gefühl und Leidenschaft über aller Zeit und ihrem Wandel stehen.

Solches war auch sicherlich das Bestreben Theodor Wolffs. Einmal kam er japanisch („Niemand weiss es“) und dann erschien er mit einem Märchen aus der Revolutionszeit. Auch bei ihm ist offenbar wie bei Bierbaum die Stimmung das Primäre. In „Niemand weiss es“ gibt es Stimmungen von wunderbarem Farbenschmelz. Und „Die Königin“ ist eben wegen ihrer Stimmungsfarben in vieler Hinsicht bemerkenswert.

„Bei Hofe ahnte man nichts vom nahenden Verhängnis. Marie Antionette spielte Komödie und tanzte Menuett, Ludwig XVI.

schoss Rehböcke und war höchlich verblüfft, als auf die vor dem Toben einer hungernden Menge gestellte Frage, ob es denn wieder einen Strassentumult gäbe, ein verängsteter Höfling mit der Antwort herausplatzte: „Sir — ich fürchte, diesmal ist es die Revolution!“

So hat Maximilian Harden die Stimmung gekennzeichnet, aus der heraus Theodor Wolff sein Märchen „Die Königin“ gedichtet hat. Aber Wolff ist kein Harden. Ihm fehlt die Schärfe und der Glanz, ihm fehlt vor allem das Persönlichkeitsgepräge. Er ist ein Epigone seiner Zeitgenossen. Seine Dichtung verschwimmt völlig in Tönen und Farben. Es sind meistens Maeterlincksche Töne und Holger Drachmannsche Farben. Von beiden hat Wolff zur Kunst seiner Stimmungstechnik viel gelernt. Und dazu nahm er den Pointengang französischer Causeure. Dieses Wippen auf der Pointe, dieses Federballspiel mit dem Sinne, wobei die bunten Sätzchen so artig in der Luft herumfliegen und die Partner so geschickt die Raquette handhaben, dieses Menuett graziösen Geplauders mit seinem ironischen Scherzando haben ihm Donnay, Lavedan und Genossen vorgemacht. Und immer wieder kommt Maeterlinck unter allen Künsten zum Vorschein, aber ein preziöser Maeterlinck, ein Maeterlinck, dessen Battisttaschentuch vom letzten Modeparfüm benetzt ist. Wie Hofmannsthal ist auch Wolff einer aus der Gilde der Snobpoeten, die müde, aber tadellos gekleidet die Welt betrachten, und traurig, aber satt ihre Sentiments in Mitleid ummünzen. Es sind Egoisten des Altruismus. Sie schlürfen die Wollust des Leides für die anderen aus köstlichen Gefässen. Das Gefäss, in das Theodor Wolff sein Märchen goss, verrät die sorgsame, feine Hand des Bildners. Und das Märchen?

Marie Antoinette — denn sie ist in der Heldin gezeichnet — lacht, tanzt und liebt in ihrem Porzellanhof, vor dessen Pforte der hungrige Pöbel sich rottet. „Ja, diesmal ist es die Revolution!“ Aber sie ahnt es nicht in ihrem zwitschernden Gemüte. Sie tändelt auf der Grenzlinie zwischen Traum und Tag, zwischen Märchen und Wirklichkeit dahin, ein grausames Kind, das sein Spielzeug achtlos fallen lässt, nachdem es die Freude daran verloren hat. Ein Edelmann aus ihrem Vaterlande, ein Jugendfreund, besucht sie. Aus der Jugendfreundschaft

flammt die Liebe auf — eine Mädchenliebe, ein Traumgefühl, aus Sehnsucht nach Glück und Erinnerungen erblüht, das Tageslicht und Wirklichkeit nicht verträgt. Als ein Pöbelhaufe die Königin beschimpft, schlägt der Edelmann einen der Beleidiger nieder. Er wird vom Volke gefangen genommen und dem Gerichte übergeben, das ihn zum Tode verurteilt. Da er vor seiner Sterbestunde noch einmal vor seiner Königin erscheint, noch einmal vor seinem letzten Gange sie in die Arme schliessen möchte, da ist ihre Liebe verweht und verflogen. Aber dieses Spielzeug war das letzte. Der Traum ist vorbei, nun wird es schrecklich tagen . . .

Es ist seltsam, wie gering Wolffs dramatisches Empfinden ist. Der Höhepunkt des Stückes, des jungen Edelmannes rächende Tat, verschwimmt im Hintergrunde. So war es auch im japanischen Stücke. Man sah vor Farbe die Menschen nicht. Wolff weiss nämlich die Entfernung nicht abzuschätzen, die die Bühne vom Zuschauer trennt. Diese Entfernung nimmt auch seiner Farbe die Wirkung. Erst beim Lesen erkennt man den Wert der Dichtung.

Gleicht der Ansturm der Modernen in vielen Dingen dem Sturm und Drang am Ausgang des 18. Jahrhunderts und der Revolution Jungdeutschlands, so haben wir auch Dichter, die uns anmuten, als wären sie direkt aus jenen Zeiten in unsere Tage gestiegen. Adolf Bartels vergleicht Karl Bleibtreu sehr richtig mit Grabbe und sagt von ihm: „Voll der gewaltigsten Vorsätze, aber ohne die Kraft nur einen einzigen gross, ja nur gleichmässig durchzuführen, mit einer Reihe von wirklichen Talenten ausgestattet, nicht ohne tiefere Einsichten, aber dann wieder unglaublich konfus.“ Bei aller Konfusion, bei aller sich überpurzelnder Originalitätssucht, bei einem fast bis zum Wahnwitz gesteigerten Selbstgefühl, hat Bleibtreu doch Augenblicke wirklicher Grösse, und unvergessen sei es ihm, dass er wie kein zweiter die Wege erkannt hat, die unsere Kunst zu gehen hat. Er war es, der Romantik und Realismus verschmelzen wollte, er war es, der das soziale Problem, Boden- und Rassefrage, zur dramatischen Diskussion stellte. Ein Byronscher Funke lebt in diesem Grabbe redivivus. Aber auch Victor Hugosche Romantik ist ihm nicht fremd. Er wäre vielleicht ein grosser Dichter geworden, wenn er die Gabe der Kon-

zentration hätte, wenn er ausreifen liesse, was bei ihm turbulent in die Halme schiesst.

Ist Bleibtreu ein moderner Grabbe, so ist Herbert Eulenberg ganz und gar ein Mann aus dem Lenz-Klinger-Wagner-Kreise. Sein Trauerspiel „Leidenschaft“ schliesst sich in der zur Sentenz zugespitzten Sprache, aber auch in dem wirklichen Sturm und Drang der Gefühle ganz an die Revolutionäre des 18. Jahrhunderts an. Ebenso der „halbe Held“, der aber eben daran krankt, dass die Hauptfigur einer jener Willensschwächlinge ist, mit denen uns die letzten Jahre bis zum Überdruss beschenkt haben. „Münchhausen“ ist nur der Anlauf zu einem deutschen Lustspiel und „Kassandra“, so schön auch in der Sprach- und Versbehandlung, bleibt weit hinter dem gewaltigen Stoffe zurück.

Aber Bleibtreu wie Eulenberg haben eines als kostbares Gut: Leidenschaft und Farbe.

Um unserer neu erwachten Sehnsucht nach Farbe zu genügen, suchen die Dichter von heute ferne Zeiten und Länder, hüllen sich in Märchengewänder. Wie sehr die fremdländischen Koloristen unsere Dichtung beeinflussten, haben wir wiederholt betont.

Nun möchte ich von zwei Dichtern sprechen, in denen die Sehnsucht nach Farbe am heftigsten zum Ausdruck kam und deren schönen und tiefen Werken sich seltsamerweise bisher noch keine Bühne geöffnet hat. Ich meine Vollmoeller und Eduard Stucken.

Bei Vollmoeller sind die befruchtenden Einflüsse noch deutlich erkennbar. Er ist ein Schüler d'Annunzios, ein Nachfahre Maeterlincks, ein Lyriker aus dem Dehmel-Kreise. Dieser Romantiker ist vor allem ein Künstler der Stilisierung. Weit entfernt sind wir von allem Realismus der Erdenschwere. Die Figuren des Dichters sind seltsam farbig beleuchtete Schatten auf der dunkeln Szene des Seins. Er gibt uns Dichtungen, gewebt aus Träumen und Ahnungen, er stürzt uns in einen purpurfarbenen Rausch. Aber wenn auch in diesen Dichtungen das Wesen nur Schein ist und Rauch im Winde — die Empfindung ist alles. Diese Romantik arbeitet mit dem stärksten Realismus der Empfindung. Und wahrscheinlich würden uns diese heftigen Leidenschaften noch weit stärker ergreifen, wenn

nicht eine „sengende doch kühle Glut“ ihnen eigen wäre. Des Dichters Temperament ist mehr farbig als tief, wir sehen die Flammen, aber sie brennen uns nicht. Wir hören den Schrei und er zerreisst uns nicht. Hier steht immer noch die Kunst über der Natur.

Vollmoellers erstes Drama war „Catherina Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber“. Der Stoff findet sich in Balzacs „Contes drôlatiques“ (wo die Geschichte „La Conestable“ heisst). Der deutsche Dichter ist der Erzählung treu gefolgt, nur mit dem Unterschiede, dass er den Schluss geändert hat. Die Gattin des Grafen von Armagnac liebt den Prinzen Jehan von Orleans. In einer Nacht, da ihr Gatte an ihres Bettes Rand sitzt, entschlüpft ihr im Traume der Name des Geliebten. Der Graf schäumt vor Wut. Er ersticht die Kammerfrau, die ihm das Geheimnis nicht verraten will, er besetzt alle Zugänge zum Schloss mit Bogenschützen, er gibt den Befehl, dass niemand das Haus verlassen dürfe, die Gräfin ausgenommen, aber diese nur in Begleitung seiner Leute, die es verhindern müssen, dass sie mit irgend jemand spreche. Die Gräfin ist verzweifelt. Wie soll sie das Leben ihres Geliebten retten? Und da kommt ihr der Gedanke, einen anderen für Jehan zu opfern. Seit Tagen folgt ihr, wie sie weiss, die stumme Liebe eines fremden Kavaliers. Und so geht sie denn zur Kirche und dort verlockt sie mit ihren Augen — wie eine Dirne lockt sie — den Ritter Tristan, ihr zu folgen. Er folgt ihr in den Palast. Sie will ihm den Tod versüssen, sie will sich ihm geben, ehe er hingeht, um für sie zu sterben. Aber Tristan nimmt das Geschenk nicht an. Dann würde ihm das Leben zu kostbar sein. Und in dieser Szene, wo Catherina die grosse und treue Liebe dieses Fremden sieht, schwankt ihr eigenes Gefühl und ihre eigene Liebe neigt sich zu dem Fremden. In der Balzacschen Novelle setzen hier Humor und Ironie ein. Indes die Gräfin und der Fremde alles um sich her vergessen, wird der Prinz, der richtig zum Stelldichein kommt, von den Bogenschützen ermordet. Durch den Lärm aufgeschreckt, verbirgt die Gräfin rasch ihren neuen Liebhaber in einer Truhe, und als ihr Raoul, der Graf von Armagnac, den blutigen Kopf des Galans bringt, ist sie schon durch die neue Liebe gegen den Schrecken gepanzert. Bei Vollmoeller aber siegt die Treue

über die Anfechtung. Die Gräfin willigt nur scheinbar ein, mit Tristan zu fliehen, sie wird das Stelldichein nicht einhalten. Da sie mit dem blutigen Kopfe Jehans allein bleibt, kennt sie ihr Schicksal. Sie folgt dem Geliebten in den Tod. An der Gedankensünde, am Treubruch gegenüber Jehan schritt sie vorbei. Und doch weiss sie, dass sie sterben muss, weil der Gedanke an Tristan sie gestreift hat. Und so hebt diese Empfindung diese Schuldige in den Himmel empor. Ein solches Anklingenlassen von Empfindungen — wenn die eine Saite schwingt, tönen leise andere Saiten mit und so wachsen und verschlingen sich Gefühle — beherrscht Vollmoeller ausgezeichnet. Er weiss auch wie Maeterlinck mit der Wortwiederholung zu hämmern und er kennt wie er die Gespenster des Alltäglichen, die nur das Auge des Dichters sieht. Aber auch wie den Maeterlinckschen Stücken klebt dem Drama noch die Eierschale der Novelle an und der Dichter hielt es sogar für nötig, in einem Nachwort den Schluss der Geschichte zu erzählen, was höchst überflüssig ist, denn unsere Spannung ist mit Catherinas Tod vollkommen gelöst. In diesem Drama, könnte man fast sagen, sind Lyrik und Dramatik so ineinander verschlungen, dass sie untrennbar sind. Und die Stimmungskunst — eine Stimmung, die fast unabhängig vom Äusserlichen, nur von seelischen Momenten bestimmt wird — ist bis zur Virtuosität entwickelt. Aber das Drama zerflattert gottlob nicht zwischen lyrischen Exkursen, denn die Ereignisse, zu denen die Menschen sich stellen müssen, mit denen sie fortwährend im Kampfe liegen, folgen einander mit drängender, Atem beraubender Eile. Und so konnte der Dichter dank seines Stoffes den lyrischen Gefahren entgehen, denen sein Meister d'Annunzio so oft erlag. In seinem zweiten Drama schon erlag auch er diesen Gefahren. Das Trauerspiel „Assüs Fitne und Sumurud“ ist in Einzelheiten, in Rausch und Zauber der Stimmungen oft tiefer und schöner als der Erstling, aber in den Vorgängen so dunkel und verworren, dass man nur ratend und tastend den Weg durch die Ereignisse findet und selbst am Schlusse nicht weiss, ob dieser Weg der richtige gewesen ist. Das Leitmotiv Vollmoellers: die wahrhaft Liebenden sterben an der Liebe, beherrscht auch dieses Drama, wo Motive romanischer und germanischer Romantik nur lose persisches Gewand umgeworfen haben. So nimmt sich zum Beispiel das

Godivamotiv ins Orientalische übersetzt gar seltsam aus. Weit mehr noch als in der Catherina und gewiss nicht zum Vorteil des Stückes schwanken die Gestalten zwischen Traum und Wirklichkeit. Ja manchmal weiss man nicht, ob man es mit einem Menschen oder mit einem Gespenst zu tun hat. Man bewegt sich wie in einem verwunschenen Reiche, wo Stimmungen schwer wie Perserteppiche niederhängen und man mehr das Echo von Worten hört als die Worte selbst. Assüs ist als Fitnes Bruder aufgewachsen, aber er ist nicht ihr Bruder, sondern ein Findling aus königlichem Blute. Und Fitne liebt ihn nicht schwesterlich, sondern wie eine Braut den Bräutigam und die beiden sollen auch an dem Tage verlobt werden, da Assüs von seinem Ziehvater, dem Kaufmann Tighmus, über seine Herkunft aufgeklärt wird. Am selben Tag aber verliebt sich Assüs in eine märchenhafte Sängerin Sumurud, die im Königspalaste lebt und um deretwillen der Räuber Karkar die Stadt belagert. Schweigend in wunderbarer Hingabe verzichtet Fitne auf ihre Liebe und hilft Assüs in seinem kühnen Unterfangen sich Sumurud zu nähern. Nun aber scheint es, dass Sumurud und Assüs Geschwister sind. Aber es scheint bloss so. Wir können nur ahnen, raten, tasten. Und auch der gespenstische Karkar, der die Stadt belagert, spielt eine geisterhafte Rolle. Übrigens ist dieses Motiv der belagerten Stadt bei den Romantikern immer beliebt gewesen. Ich erinnere bei den Modernen bloss an Monna Vanna und an den Schleier der Beatrice. Angesichts des Todes und des Verderbens bäumen sich die Lebensgeister noch einmal mächtig auf und Tod und Leben stehen sich in funkelnder, schimmernder Rüstung gegenüber. Wie Vollmoeller auch seine Motive verkleiden mag, die Geister der Renaissance wird er in seinem mystischen Perserreich nicht los. Auch hier sehen wir mehr Klugheit als Feuer, mehr Farbe als wirklichen Brand. Klänge, Töne und Farben werden ins Gefühl übertragen und weil in diesem Drama nur die Gefühle und nicht die Tatsachen sprechen, bekommen wir nie festen Boden unter die Füsse.

Dramen der Treue schrieb Vollmoeller. Und Dramen der Treue könnte man auch die Stücke Eduard Stuckens heissen. „Gawan“ und „Lanval“ sind Dramen aus dem Artussagenkreise. Oft hat schon die Tafelrunde Dichter verlockt.

Noch keinem ist es gelungen den dichterischen Schatz der Gralsritter zu heben — bis auf Stucken. Niemand lebt heute in Deutschland, der den Vers und den Reim mit so verschwenderischem Reichtum beherrscht. Wie blass und blutlos erscheinen Hofmannsthals Künste neben Stuckens strömender Sprache. Diese Verse umfangen uns wie der Zauberwald Vivianens. Blütenranken versperren uns den Weg und der Fuss versinkt in einem Teppich von Blumen. Der Duft verzaubert unsere Sinne. Stucken verwendet einen höchst eigentümlichen Vers. Er hat fünf Hebungen und die Senkungen werden nicht gezählt. Dieser freie Quinar hat eine ganz prachtvolle Tonfülle. Das rauscht und klingt, bald wie Spiel der Glocken, bald wie Ruf der Trompeten, bald mild und zart, bald dröhnend und gewaltig. Die Farben dieser Verse leuchten weithin und farbengeboren, farbeberauscht ist die Stimmung dieser Märchen. Stucken ist weit ursprünglicher noch als Vollmoeller, er ist auch plastischer. Seine Figuren sind nicht bloss farbige Schatten, sondern Menschen aus Fleisch und Bein. Es sind dramatische Menschen, deren Wesen durch die Seelenkämpfe sichtbar wird, die sie bestehen müssen. Das ist ja die ewig gültige Formel des Dramas, zu der wir immer wieder



Eduard Stucken
Nach einer Photographie von Hülsen,' Berlin

kommen und die auch in der heutigen Dramatik Bestand haben muss. Auch die Märchenmenschen Stuckens, so Wunderbares sie vollbringen, so sehr sie gefangen sind in Märchenwundern, haben menschliche Seelen, deren Kampf mit Innenmächten und Aussenmächten das vorstellt, was wir in der Prosa des Alltages Charakter nennen.

„Gawan" könnte man zu den Todesdramen rechnen, von denen wir im ersten Teil schon gesprochen haben. Hier reitet der Tod als höllischer grüner Ritter zur Weihnachtszeit mitten hinein in Artus' tafelnde Ritterschar und bietet eine seltsame Wette. Es soll ihm einer mit dem Beil, das er in der Hand trägt, einen Schlag versetzen und dagegen wird er ihm über Jahresfrist den Schlag zurückgeben, wenn es dem Ritter nicht gelang ihn zu töten. Gawan erbietet sich zur Tat und trennt den Kopf des grünen Ritters vom Rumpfe. Aber das Gespenst erhebt sich, steigt zu Ross, nimmt seinen Kopf unter den Arm und bescheidet Gawan auf Jahresfrist in die grüne Kapelle. Gawan zieht aus sein Wort zu lösen. Aber so weit er auch herumstreift durch Frühling, Sommer und Wintersturm, er findet die grüne Kapelle nicht. Da einen Tag vor dem Christabend kehrt er in einem Schlosse ein. Der Ritter Hautdesert empfängt ihn mitsamt seiner Frau Marie. Marie aber ist niemand anderer als eine Teufelin, der die heilige Jungfrau Marie ihre Züge übertragen hat, damit sie den Ritter versuche. Und er widersteht der Versuchung. Er geht durch alle Prüfungen seiner Ritterehre hindurch und da er doch in menschlicher Schwäche eine Schuld auf sich lädt, sühnt er sie durch tatkräftige Reue. Er findet die grüne Kapelle, von Hautdeserts Diener geleitet, er stellt sich dem grünen Ritter und Marie rettet ihn. Im grünen Ritter aber erkennt er schliesslich seinen Gastfreund Hautdesert. So war er beim Tode zu Gast. Märchenstimmung und Legendenton sind wie ein natürlicher Rahmen um jede Szene gewachsen. Und niemals fällt die Begebenheit aus diesem Rahmen heraus. Dabei ist es dem Dichter gelungen bei allem Raffinement der Verskunst die Naivetät des Märchens zu wahren. All diese Vorzüge sind auch dem „Lanval" zu eigen. Das ist die wundersame Geschichte, wie Lanval eine Schwanjungfrau belauscht, wie er mit ihr ein Bündnis heisser Liebe eingeht, wobei er schwören

muss, dass er niemandem gegenüber die Gattin seiner Nächte verraten wird. Aber Ritter Lanval verlässt eine irdische Braut Lionors, des Königs Artus Nichte, um des lieblichen Gespenstes willen und das Irdische bekommt schliesslich wieder Macht über ihn. Wie Finngula, das Schwankind, es vorausgesehen, verrät er sie und Verzeihung für seine Tat wird ihm erst im Totenreiche, in Avalun. Von tiefer Schönheit sind die beiden ersten Akte. Das Begegnen mit dem Schwanenkind, das Flammen der Liebe, die Scene im Schlafgemach, wo Finngula Abschied nimmt vom Geliebten und ihm seinen Verrat vorhersagt. Und auf derselben dichterischen und dramatischen Höhe steht der Schluss, wo an Artus' Tafelrunde Finngula in schwarzer Rüstung dem Verräter entgegentritt, um das Mass seiner Schuld voll zu machen und sich von ihm durchbohren zu lassen. Schwächer ist der Mittelteil des Stückes, weil hier der Abfall des Ritters nicht genug durch Innenmächte und allzusehr durch äusserlichen Druck herbeigeführt wird. Lanval müsste wirklich glauben, dass sein Abenteuer mit Finngula nichts als ein böser Traum war. Er müsste selbst in Zweifel kommen, ob er sie jemals wirklich in den Armen gehalten hat. Alles Licht der Dichtung liegt auf der treuen Lionors, die an Lanval festhält, und deren Liebe ihn in tiefster Selbstaufopferung über alle Gefahren heben will.

Wieder ist die Sprache voller Duft und Zauber und in Endreimen und Binnenreimen von unerhörtem Reichtum. Nur schade, dass manchmal dem Dichter ein Wort entschlüpft, das im Stile dissoniert. Aber dieser Worte sind wenige und der Regisseur hätte da bald Abhilfe geschaffen. Bei Stucken denkt man unwillkürlich an Burne Jones' Gemälde. Wie dort geht die Anmut durch den Zauberwald der Kunst. Das Heftige, Rauhe, Brutale ist nicht Stuckens Sache und seine Ritter von der Tafelrunde sind höfisch und elegant. Das entspricht ja auch dem Charakter der Quellen, denen sie entstiegen sind. In den französischen Heldengedichten lebt ganz dieser ritterlich graziöse Geist voll Schwärmerei, den wir bei Stuckens Helden wiederfinden. Und hier wie dort sind Ehre, Treue und Frauendienst die Leitsterne am Himmel. Und hier wie dort bleibt das ewige Problem die Erprobung der Ehre und Treue im Frauendienst. Und hier wie dort gehen unmerklich

die Grenzen des Wirklichen und Wunderbaren ineinander und um die Menschenseele kämpft der Engel mit dem Teufel. Nur eines scheint Stucken versagt zu sein: der Humor. Schade! Denn oft hätte er Gelegenheit dazu, in diesen blanken Eisenrüstungen Lichter des Humors aufblitzen zu lassen. Der Humor fehlte auch leider bei Vollmoeller. Und so sehr sind wir heute an den Vollklang des realen Lebens gewöhnt, dass wir



Frank Wedekind
Nach einer Photographie von N. Perscheid

auch in der Tragödie den Humor vermissen, der uns, wenn auch nur für Augenblicke, von dem lastenden Bann des Tragischen befreit. Dieses Aufatmen ist uns fast wie eine Notwendigkeit.

Ich glaube fast, dass die Tragikomödie nicht nur eine literarische, sondern auch eine physiologische Notwendigkeit ist. Allerdings darf der Dichter nicht von der Komik in die Tragik mit einem Saltomortale springen und Tragik und Komik

nicht durcheinanderwirbeln wie ein Akrobat die Teller, mit denen er jongliert. Das ist der Fall bei Frank Wedekind, dem Tragikomiker par excellence. Er ist der Dichter der närrischen Einfälle. Es wäre zum Beispiel ein ganz närrischer Einfall, irgend ein Stück von ganz nackten Menschen aufführen zu lassen. Gleichgültig welches Stück. Es wäre furchtbar komisch, wie der nackte Mensch, über den der zivilisierte und sei es selbst ein Zivilisationsprotz, keine Gewalt hat, da mitspielen würde. Furchtbar komisch gewiss und gleichzeitig auch niederträchtig tragisch. Denn was wir so im ästhetischen Kauderwelsch tragisch und komisch heissen, das ist doch nur die Bezeichnung für den Standpunkt des Zuschauers. Alle Ästhetik ist nur Ansichtssache. Wenn ein Häslein im Feuer des Jägers seinen Todessprung macht, so sieht das sehr putzig und drollig aus. Wirklich komisch. Aber das Häslein stirbt dabei. Genau so wie Meister Lampe in der letzten Sekunde seines Lebens, so benimmt sich der Mensch, wenn ihn, wie man im achtzehnten Jahrhundert so hübsch zu sagen pflegte, Amors Pfeil erreicht. Der Baum der Erkenntnis im Paradiese war ein Giftbaum, dessen süsse Früchte den Wahnsinn in die Welt brachten. Die Menschen sahen, dass sie nackt waren, und sie schämten sich. Das war furchtbar komisch und tragisch zugleich. Und wann immer die menschliche Nacktheit, die irdische Blösse zum Vorschein kommt, gibt es Anlass zum Lachen und zum Weinen. Die Geschichte mit dem Feigenblatt — es gibt nichts Komischeres und nichts Tragischeres! Und nun kommt ein frecher Schalk und lässt ein Stück spielen, wahrhaftig ein Stück ohne Feigenblatt. Er schreibt das Drama des Detumeszenstriebes und stellt es auf die Szene. Unerhört. Man ist entrüstet, empört und wäre doch erschüttert, gepackt und hingerissen, wenn dieser Tragikomiker des phallischen Dramas ein grosser Dichter wäre. Das ist er aber leider nicht. Er hat nur die Anläufe dazu, zum rechten Sprung fehlt ihm die Kraft. Er bleibt auf dem Trambolin stehen und tanzt einen Pas. Er tut nur so, als würde er springen. Darum macht er manchmal den Eindruck des dummen August. Manchmal ist das beabsichtigt und wir lachen über den Clown. Manchmal aber ist es unbeabsichtigt und da erfasst uns ein Gefühl des Mitleids gemischt mit Ekel.

„Der Erdgeist“ ist eine Tragikomödie von lauter guten Einfällen und Ansätzen, ein trefflich disponiertes Feuerwerk. Aber die Raketen steigen nicht, sondern verknallen am Boden, die Sonnen verpuffen und in den Fronten gibt es grosse, schwarze Lücken. Wedekind tritt mit Grandezza auf die Bühne und bringt den Teufel mit, den süssen schönen Teufel, den wir Weib und Liebe nennen, aber er ist nicht der Mann, den Teufel festzuhalten. War das erste Drama im Paradiese wirklich ein Terzett zwischen Adam, Eva und der Schlange? Ich glaube, es war bloss eine Duoszene. Die Schlange sprach nicht zu Eva, sie sprach in Eva selbst, mit ihrem Munde, mit ihren Augen, mit ihrem Leibe. Luzifer, der Geist der Erde, wird so lange die Erde beherrschen, als es Männer gibt, die die Augen zum Weib erheben. Der Dichter lacht und höhnt: Was ihr Erhebung heisst, ist nur Erniedrigung. Das ewig Gemeine zieht euch hinab. Wer das Weib umarmt, ist verloren. Sein Menschliches geht zugrunde im Allzumenschlichen. Was gross und gut und stark in ihm ist, wird lächelnd und spielend aufgezehrt, wird zwischen weissen Zähnchen zerrieben, vergeht auf einem rosigen Zünglein. Tut nur gross, prunkt mit Entschlüssen und Zielen, das Weibchen reckt die Händchen aus, und da



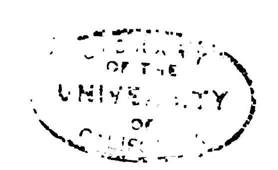
Frank Wedekind und Gertrud Eysoldt als Prolog zum „Erdgeist“



Em. Reicher Gertrud Eysoldt

„Der Erdgeist“ am Kleinen Theater in Berlin

Photographie von Zander u. Labisch



liegt ihr im Kot und purzelt übereinander wie die Häslein im Feuer. Das Weibchen klatscht in die Hände und lacht, tanzt nackt vor ihrem Spiegel und freut sich. Sie weiss gar nicht, dass sie der Teufel ist. Luzifer, der Unbewusste, das ist der furchtbare Dämon. Wedekind stellt ihn auf die Bühne: ein zierliches, neckisches Persönchen mit einem Vogelgehirn, eine Menschennäscherin, ein zwitschernder Vampyr. Wie die Menschen um ihretwillen sich verwerfen, um ihretwillen toll werden und sterben — den einen trifft der Schlag, ein anderer schneidet sich mit dem Rasiermesser die Kehle durch, den dritten erschiesst sie —, wie alle Begriffe von Moral, Sitte, Gefühl zu Seifenblasen werden, die vor ihrem Hauch zerstieben — das ist entsetzlich komisch, dss ist von einer grinsenden Tragik. Es wäre grandios, wenn ein Grosser auf der Bühne stünde. Wedekind ist in seinen besten Stunden ein Clown, der uns amüsiert. Aber er kann nur einen Purzelbaum schlagen, die Volte misslingt ihm.

So bleibt der „Erdgeist" in seinen ironischen, satirischen und höhnischen Absichten stecken. Die Figuren sind da, famos silhouettiert, das Drama ist uns der Dichter schuldig geblieben. Eines muss indes gesagt werden: es gelang Wedekind, in seiner Heldin Lulu einen Typus zu schaffen, eine moderne Eva. Und alle Menschen, die sich vor ihr entblössen, leben lebendigstes Leben. Aber sie sind alle nur skizziert. Die Skizze gehört ins Atelier, nicht vors grosse Publikum. Die Atelierleute werden immer in Wedekinds Sachen eine Fülle des Interessanten finden, die Menge wird ihn missverstehen, und wenn sie ihn versteht — wird sie ihn auspfeifen. Denn die Menschen lieben es nicht, wenn man sie nackt, ohne Feigenblatt, auf eine beleuchtete Bühne stellt.

Was vom Erdgeist gesagt ist, mag auch von der Fortsetzung gelten von der „Büchse der Pandora", wo alle Motive ins Riesenhafte gesteigert scheinen. Und in dieselbe Kategorie gehört auch die kuriose „Hidalla". Das Beste, was Wedekind schuf, war wohl der „Kammersänger", von dem wir schon gesprochen haben. „Der Marquis von Keith" und „So ist das Leben" blieben noch mehr als diese wilden Grotesken über das Weibmotiv hinter den Absichten des Dichters zurück.

Von Wildenbruch zu Wedekind — scheinbar ein weiter

Weg. Und doch wollten beide, wenn auch mit himmelweit verschiedenen Mitteln, der Sehnsucht des modernen Menschen dienen.

Farbe heisst der Sehnsuchtsruf der heutigen Kunst. Dem Bedürfnis nach Farbe dienten die Märchenstücke und die romantischen Spiele, mit denen selbst die überzeugtesten Naturalisten und Alltagsdichter uns beschenkten. Es ist kein Zufall, dass die Renaissance wieder zum beliebtesten Tummelplatz der modernen Poeten geworden ist. Bringt doch die Renaissance all das mit sich, was unserer heutigen Kunst so lange gefehlt hat: Grosszügige Menschen, heroische Taten, ungewöhnliches Vollbringen, Farbe des Lebens, Farben der Seele. Und zwischen glühenden Brokaten, schimmernden Rüstungen, in denen das lachende Blau des Himmels sich spiegelt, fliesst ein dampfender Strom roten Blutes. Aus dieser heissen Flut tranken die Gespenster der Vergangenheit neues Leben. Die Dichter wollen uns wieder dazu bringen, grosse Schlachten mitzuschlagen, unerhörte Gefühle mitzuerleben, aus herrlichem Pokale den Taumelwein des Lebens zu trinken. Ja, Reaktion gegen Mitleidsdramatik und Elendspoesie, gegen Dramen ohne Handlung, gegen den Kleinkram der Geschehnisse, wie sie mit peinlichster Sorgfalt aufgezeichnet wurden, gegen Dialekt und platte Rede war die Neu-Romantik gewiss. Vor allem aber war sie die Frucht der tief im Menschen wurzelnden Sehnsucht nach leuchtender Farbe. Wer heute Farben bringt und seien es nur Uniformen oder Studentenmützen, der ist willkommen. Die Farbe brachte uns das historische Stück und sie brachte uns auch die bunten phantastischen Spiele, die Ballspiele eines Wedekind. Die neuen Dichter kommen alle mit bunten Bannern.

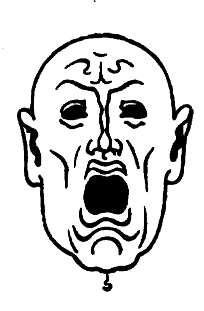


ZWÖLFTES KAPITEL

SCHLUSS

Es war natürlich nicht möglich in diesen Blättern alle Dichter der Gegenwart und alle ihre Werke zu behandeln. Wir wollten ja bloss in charakteristischen Beispielen den Zustand der heutigen deutschen Bühne beleuchten. Und wenn wir neben den vielgespielten Autoren auch zuweilen ausführlich Dichter besprachen, deren Stücke wenig oder gar nicht gespielt werden, so geschah dies, weil in diesen Poeten die Strömung deutlich erkennbar ist, die heute uns und die Kunst emporträgt. Ich wollte ja auch, wie ich dies in der Einleitung schon betont habe, keine Literaturgeschichte schreiben, wo das Fehlen eines Autors oder eines Werkes mir als historische Ungenauigkeit angerechnet werden könnte. Aus diesen Blättern soll dem Leser ein Bild der deutschen Bühne im Beginne des Jahrhunderts erstehen. Allzuviel Detail würde das Bild verwirren. Und es ist auch keine Unterlassungssünde, wenn ich Dichter und Werke vergangener Perioden, die in das Heute hineinragen, ausser Betracht gelassen habe. Man spielt noch Wilbrandts Lustspiele und am Wiener Burgtheater gehört sein reifstes und schönstes Werk „Der Meister von Palmyra“ zum eisernen Bestand des Repertoires, man spielt andererseits noch die biederen Volksstücke von L'Arronge; und der braven, tüchtigen Theaterlieferanten, die Ernst und Scherz nach altem Vorbild liefern, gibt es noch eine erkleckliche Anzahl. Ein Historiker unserer Zeit wird wahrscheinlich eine ganz andere Auswahl treffen müssen als ich, aber für die Arbeit des Historikers ist noch lange der Zeitpunkt nicht da. Was wird

bleiben und was untergehen? Ich spiele nicht den Propheten. Ich wollte meine Leser dazu führen, die Dramaturgie der Gegenwart an den Werken der Gegenwart zu studieren, ich wollte durch Einblick in die Technik des Dramas die Freude am Theater steigern. Und diese Freude ist hoffentlich das Band, das mich mit dem Leser verknüpft.



PERSONEN-REGISTER

Die fetten Ziffern weisen auf Porträts hin.

VERZEICHNIS DER VOLLBILDER



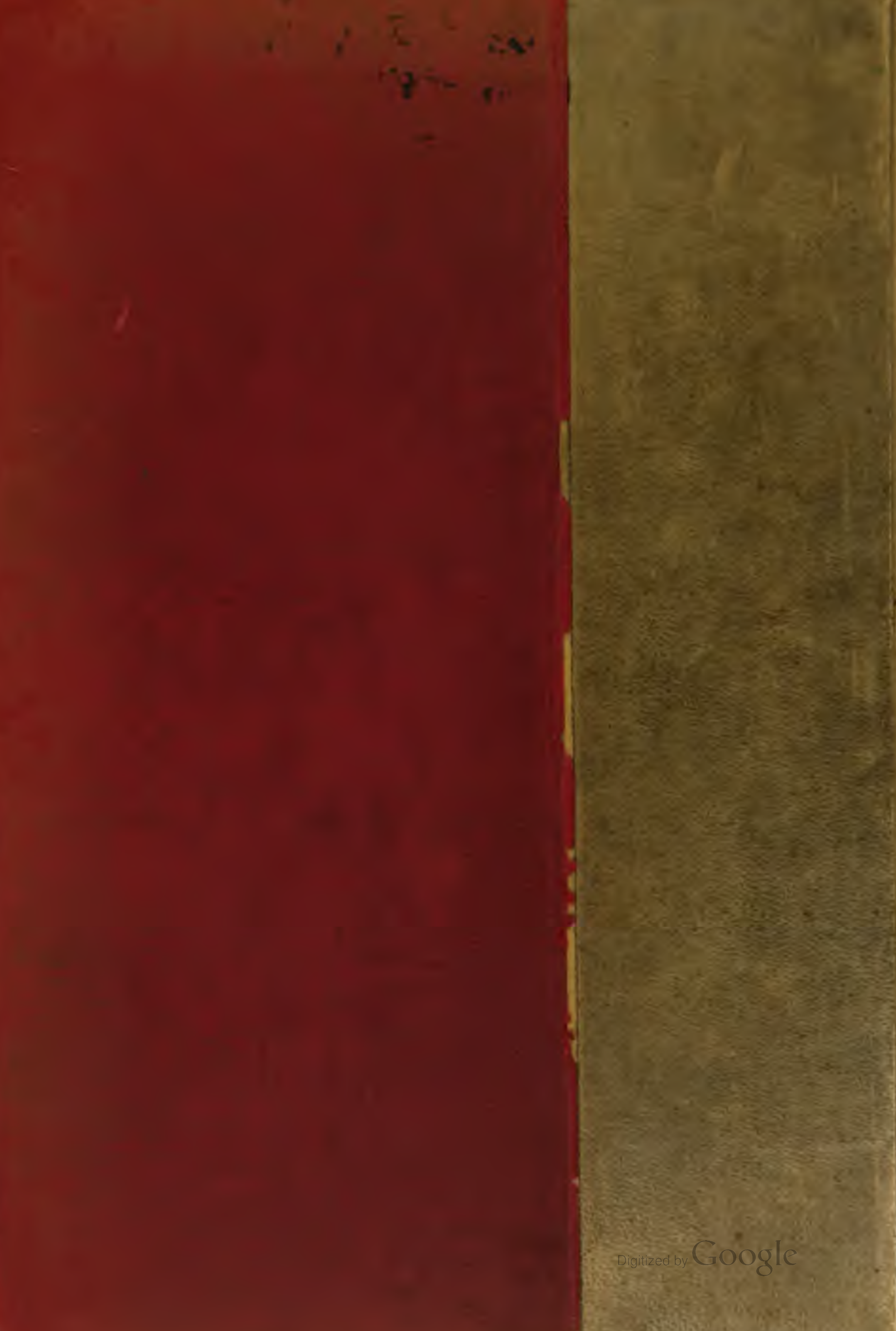
Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.




U. C. BERKELEY LIBRARIES
C051045793






Digitized by Google